cuadernos de hermenéutica

B. Solares
A. Yáñez
R. Cassigoli
M. N. Lapoujade
J.-J. Wunenburger

Gaston Bachelard

y la vida de las imágenes



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

cuadernos de hermenéutica

B. Solares
A. Yáñez
R. Cassigoli
M. N. Lapoujade
J.-J. Wunenburger

Gaston Bachelard

y la vida de las imágenes



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Gaston Bachelard
y la vida de las imágenes



CUADERNOS DE HERMENÉUTICA 3
Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

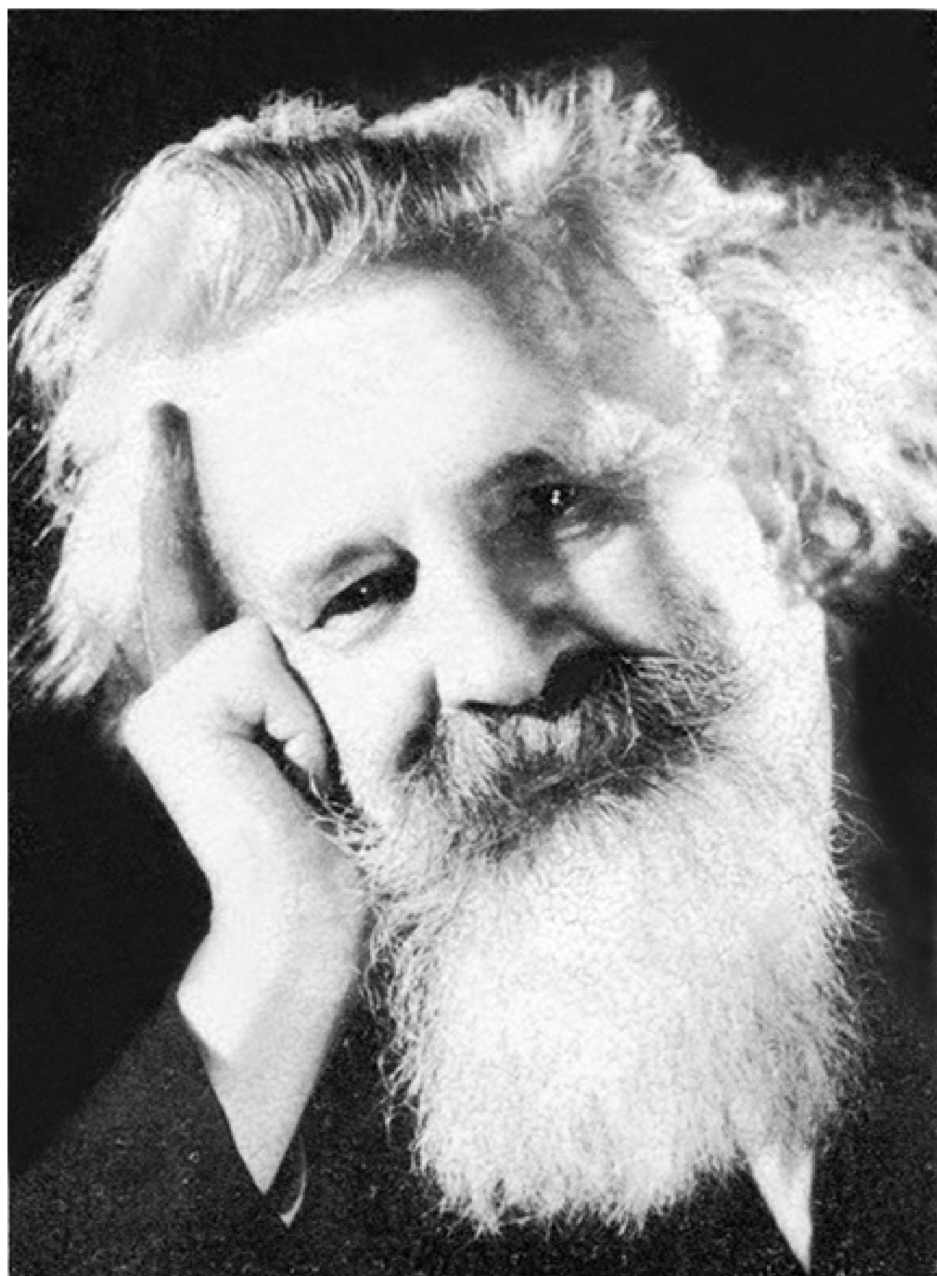
Gaston Bachelard y la vida de las imágenes

Adriana Yáñez, Rossana Cassigoli,
María Noel Lapoujade, Jean-Jacques Wunenburger
Blanca Solares (editora)




Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Índice



Prefacio

Dedicamos este tercer número de *Cuadernos de Hermenéutica* a Gaston Bachelard (1884-1962) quien no sólo abrió en el horizonte general del pensamiento del siglo xx el campo de una *ciencia del imaginario,* sino que sentó, con ello, los fundamentos para volver a pensar al *homo sapiens,* íntegramente, no sólo como un ser racional, sino como un hombre que ama, sueña y posee una *psique* o alma. Lo que quiere decir —no tendríamos que hacernos ilusiones— que, si bien el hombre es la única especie capaz de sobrepasarse a sí misma, al conocer, actuar e *imaginar,* también es capaz de estar "por debajo de sí misma". De ahí la necesidad de una "pedagogía de la imaginación", en la que el conjunto de la obra de Bachelard se afana y que da a la noción de *imaginario* la profundidad de significación que vendrá siendo desarrollada por las más audaces investigaciones de la hermenéutica simbólica de la cultura, hasta nuestros días.

Hoy, que desde todos lados se alude al "imaginario", corriendo el riesgo de trivializar y cosificar el componente creativo de su actividad, quisiéramos proponer al lector recuperar su pensamiento y meditar con Bachelard, bajo la *llama de la vela* de su sabiduría.

La obra *sui géneris* de Gaston Bachelard se desarrolla en dos campos paralelos y entrelazados: por una parte, el de la historia y epistemología de la ciencia; y, por otro, más atípico, el de una ciencia del *imaginario poético*.

A partir de sus investigaciones relativas al concepto, la imagen y su movimiento o quizá sería mejor decir, a *la vida de las imágenes,* Bachelard nos descubre una nueva racionalidad, tendiente a favorecer la innovación, la apertura y el pluralismo de

nuestra comprensión de las cosas sobre el fondo de una dialéctica (particular-general-retorno a lo particular) que, sin embargo, se aparta de la dialéctica platónica y/o hegeliana (tesis-antítesis-síntesis). Ya no tenemos que optar entre la lógica aristotélica y la dialéctica de Hegel, porque Bachelard nos ha abierto una forma nueva de pensar el pensamiento, más allá de los opuestos y de su síntesis reductiva y superadora.

El conjunto de su fecunda obra, sin embargo, no da lugar a una doctrina sistemática, ni se deja encerrar en una fórmula unívoca *à la Descartes*. Pues Bachelard no sólo ha fundado un análisis del imaginario poético de los elementos, una *imaginación material*, sino que nos ha descubierto la morfología de la *imaginación creadora* en su enlace con el transcurrir vital del hombre.

La obra de Bachelard, por un lado, ha renovado la comprensión de la ciencia contemporánea, haciendo de ella el terreno para el desarrollo de una nueva racionalidad (o entrecruzamiento de empirismo y racionalismo, intuicionismo y conceptualismo, consciencia e inconsciente); por otro, y como aquí se quiere subrayar, es a partir de sus trabajos que el estudio del imaginario cobra un giro decisivo y que la imaginación adopta un carácter cognoscitivo e influyente en el conocimiento del fenómeno humano. En ambos casos, la contribución de Bachelard a la teoría del conocimiento consiste en sustituir el enfoque estático y formal de las categorías de la representación por el carácter *móvil* de la imagen y el concepto; en el esclarecimiento de una concepción "dinamogénica" —a decir de Wunenburger— de las actividades intelectuales, según la cual, los *procesos dinámicos* del sujeto que conoce son más esenciales que las propiedades de representación del objeto en términos "exactos" y homogéneos, finalmente, siempre relativos. El alcance de las representaciones no debe ser evaluado según el único criterio de su adecuación a la cosa sino, sobre todo, de

acuerdo con la tensión dinámica del sujeto que las enuncia, capaz de empobrecer o enriquecer el dato inmediato[1] a partir del *tono* de su psique o, diría también Ernest Cassirer, de la *simpatía* con la que quien investiga se acerca al hecho.

Hemos reunido en el presente volumen diversas tentativas respecto a la actualidad del pensamiento de Bachelard, intentando dar relevancia a este carácter *móvil* de las imágenes y su capacidad de formación y transformación simbólica. Además de las contribuciones de Adriana Yáñez, María Noel Lapoujade y Rossana Cassigoli, es un honor contar con la colaboración de uno de los más reconocidos exponentes del pensamiento de G. Bachelard en nuestros días, el Profesor Jean-Jacques Wunenburger, Director del *Centro Gaston Bachelard sobre el imaginario y la racionalidad* (Universidad de Bourgogne, Francia) y autor de importantes trabajos sobre la filosofía, la poética, la configuración plástica y la "perversión" de las imágenes.

El primer artículo, *Bachelard: la poesía como intuición del instante*, de Adriana Yáñez, alude, por decirlo así, al núcleo del pensamiento de nuestro filósofo, la poesía, en su relación con el tiempo librado de toda atadura referencial, por lo tanto, instaurativo o creador.

La autora llama la atención sobre las "afinidades electivas" entre Bachelard y Baudelaire, efectivamente, en especial respecto de su teoría de las *correspondances* o universo paradójico de versatilidad y riqueza que es el enigma del hombre: extraña mezcla de ser y no ser. "La noche y la luz no evocan por su infinitud sino por su unidad" (Baudelaire).

El poeta —argumenta Bachelard— es el "guía natural del metafísico". Dicho de otra manera, es gracias a la *poesía* que la *filosofía* puede desarrollar una dialéctica de la intuición plena de la existencia, es decir, *en correspondencia* con la condición trágica de la naturaleza humana.

El segundo trabajo, *Mito e imaginación*, a cargo de María Noel Lapoujade, filósofa uruguaya, pionera del estudio del imaginario en México, desarrolla la relación central entre mito y poesía. El mito no sólo guarda sino que reitera la imagen primordial, que el ritual se encarga de reactualizar, dice Lapoujade. No obstante, aunque el ritual evoca el renacimiento cíclico del mundo, con cada repetición mengua el carácter de su novedad, de su nacimiento y de su carácter diferente e irrepetible —o, porque el tiempo dura, diríamos con Mircea Eliade, se desgasta y corrompe— de manera que, para renovarlo, será necesaria la refundación del mito a través de la *poiesis*. En un mundo desacralizado como el que vivimos, donde los dioses se han alejado del mundo o se han reducido a motivos de una racionalizada iconografía, ahora más que nunca, anota Lapoujade, el mito necesita de la poesía. Pues, sólo la imagen poética conserva al mito en su novedad inaugural. Concepción de la poética de Bachelard como íntima alianza de los arquetipos de la especie humana con el ilimitado poder de creación de la imaginación.

En el tercer artículo, *Poética, morada y exilio*, de Rossana Cassigoli, se realiza una reflexión sobre la morada en su vínculo con la memoria y la poesía. *La poética del espacio* de Bachelard ocupa aquí un lugar central. La casa en la que vivimos conforma nuestra experiencia y nutre nuestros recuerdos más íntimos. Rincón, buhardilla, ropero, cajón, son los lugares que conforman nuestra memoria, el "vientre del alma", según San Agustín. Dice Bachelard: "La casa es un estado del alma", la persona misma, su forma y su esfuerzo más inmediato; "su padecimiento", en medio de una modernidad ansiosa, inestable y de conglomerados anónimos. Por ello, con sensibilidad y dolor, anota nuestra autora, la poesía —capaz de reconstruir nuestra morada, pese al ajetreo cotidiano y al inminente vacío del len-

guaje— es nuestro lugar de exilio, nido o refugio que el ser expulsado, "indomiciliado", se resiste a abandonar.

El artículo, a cargo del filósofo Jean-Jacques Wunenburger, se dedica, en esta ocasión al estudio de uno de los temas más decisivos de la ensoñación poética, el *topoanálisis* o "estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra intimidad": *la casa soñada, la inmensidad del cosmos, la memoria de las cosas, el lenguaje como espacio*. "El espacio soñado y el espacio concebido científicamente no tienen nada en común". Sin embargo, "a través de la mirada y de las palabras poéticas, el hombre se adhiere al mundo, lo vuelve matriz de su bienestar y de la felicidad de su ser". ¿Es posible, para el hombre moderno, desplegarse aún en "la felicidad del soñar"? ¿En qué medida el ser "arrojado en el mundo", puede contar con el recurso de la poesía? ¿Es aún posible para el ser acosado por la soledad virtual y de masas, expandir la consciencia de su ensoñación?

Finalmente, el último ensayo, *Notas sobre la imagen en G. Bachelard*, ha sido elaborado siguiendo los resultados de las últimas investigaciones sobre Bachelard, en Francia, y en particular las del profesor Jean-Jacques Wunenburger en *Qu´est-ce que l´imaginaire?*, *Philosophie des images* e *Introduction aux méthodologies de l´imaginaire*, coordinado por J. Thomas, obras inéditas aún en español, a fin de que el interesado en profundizar en el universo de Bachelard, pueda contar con algunas de las pistas más actualizadas para continuar sus exploraciones.

No quisiera terminar estas líneas sin dejar de hacer notar que para Bachelard, no hay auténtica ciencia sin una docencia que no sólo ponga al maestro en presencia del alumno, sino que confronte al indagador consigo mismo e instruya en el arte de enseñar y aprender. No se trata de enseñar a englobar lo nuevo en el ciclo de lo caduco, cuestión que ya realiza eficazmente la moda, sino de un *cultivo de la imagen* como elemento clave del genuino recordar. La atrofia de la memoria —como nos lo se-

ñalan los más lúcidos críticos de la modernidad— es el rasgo dominante de la educación y de la cultura de la mitad y de las postrimerías del siglo xx. Sin embargo, las imágenes no sólo se acumulan en la memoria de manera anárquica y pasiva sino que nos transforman, nos habitan y nos orientan o extravían. Interiorizar, evaluar y comprender la vida de las imágenes —"tratar lo imposible como si fuera posible" (Goethe)— es una tarea ética y una responsabilidad. Alude a una alquimia poética de la imagen, en la que Bachelard nos instruye y que su obra no ha dejado nunca, prodigiosamente, de suscitar.

Blanca Solares
Febrero de 2009

[1] J.-J. Wunenburger (coord.), *Bachelard y la epistemología francesa*, Nueva Visión, Argentina, 2006, p. 23.

I
Bachelard:
la poesía como intuición del instante

por Adriana Yáñez Vilalta

1

Un tiempo vertical. Un instante absoluto. El tiempo total que todo lo reúne, que todo lo condensa en la intensidad de un solo momento: el de la plenitud. Así, el instante poético es como el instante metafísico: completo, total, absoluto. Un solo instante de vida, que da un sentido a la vida. La concepción filosófica de Gaston Bachelard y la visión poética de Charles Baudelaire coinciden en torno a dos líneas paralelas y fundamentales. El primero, al desarrollar su idea de un tiempo vertical, un tiempo puro, libre de toda referencia. El segundo, al mostrar el mundo de las correspondencias y de la analogía. Un mundo donde fluyen y confluyen, opuestos y contrarios.

En su libro, *La intuición del instante,* Bachelard expone su idea de un tiempo vertical. Pienso, más específicamente, en el ensayo, *Instante poético e instante metafísico*. Texto publicado originalmente en 1939, en el número dos de la revista *Messages: Métaphysique et poésie*. La teoría de las "correspondencias", que expone magistralmente Baudelaire en algunos poemas de *Las flores del Mal*, es muy antigua. Tiene su origen en los inicios de la filosofía griega, es decir, de la metafísica de Occidente, especialmente en Platón y en Plotino.

Inicia Bachelard el ensayo *Instante poético e instante metafísico* con la siguiente afirmación: "La poesía es una metafísica instantánea".[1] Provocadora afirmación que obliga al lector a reflexionar de inmediato sobre las relaciones entre poesía y filosofía a través del problema del tiempo. Un breve poema, insiste, debe dar toda una visión del universo. Unos pocos versos son capaces de contener todo un mundo y toda una concepción del mundo: intimidad, misterio, espiritualidad, experiencias, sensaciones, emociones, objetos, fenómenos…Todo de manera simultánea.

El secreto de toda gran poesía es lograr "inmovilizar" o "fijar" la vida en su devenir continuo. El poeta detiene el tiempo, nombra aquello que "permanece". "Lo que permanece, lo instauran los poetas". El hombre habita poéticamente esta tierra.[2]

Aparece entonces el principio de simultaneidad. Un lugar, tiempo y espacio, donde los contrarios encuentran su unidad. Lugar donde el ser más desunido, más confuso y más contradictorio —el ser humano— descubre su verdad en la idea de la univocidad de su propio yo.

Y todo esto se da en la poesía. Una concepción de la poesía que se niega a la duda, a la pregunta, al pensamiento mecánico y calculador. Una poesía capaz de producir un solo instante verdadero, un instante complejo lleno de riqueza y contradicción, que reúne múltiples simultaneidades. Un instante capaz de interrumpir la continuidad de un tiempo horizontal, que transcurre de manera sucesiva, pasando de un estado de ánimo a otro, sin mayor dificultad.

Bachelard distingue dos tipos de temporalidades. Por un lado, existe un tiempo vertical, un tiempo detenido, donde se muestra lo que permanece. Éste se descubre en el poema. Es el tiempo propio de la poesía cuyo fin último es la verticalidad: profundidad o altura. Es donde el instante poético adquiere un nivel metafísico.

Por otro lado, está el tiempo común y corriente. Un tiempo que fluye horizontalmente como "el agua del río" y como "el viento que pasa". Tal es el tiempo de la prosodia. Un tiempo que pertenece a un espacio técnico, gramatical, que organiza sonoridades de forma sucesiva. Se refiere a un razonamiento de tipo explicativo, a lo que hace la prosa cuando describe o cuando narra los acontecimientos de una vida, de un amor, la historia de una sociedad o una cultura. Es el tiempo de "la vida que corre, lineal y continua".[3]

Por el contrario, el instante poético es complejo en tanto que reúne a los contrarios. Es sorprendente y familiar a la vez, porque se constituye a partir de una relación armónica de los opuestos. El poeta reúne razón y pasión. Toda gran poesía tiene una dosis de razón apasionada y de pasión razonada. Una exaltación dirigida, controlada de los sentidos, de las emociones y de la propia intimidad.

Por medio de antítesis sucesivas y a través de múltiples contradicciones se llega al misterio y de ahí al éxtasis. Es entonces cuando surge el instante poético en su ambivalencia, en su profunda complejidad. El tiempo de la poesía sube o baja sin dejarse llevar por un movimiento lineal o sucesivo.

El poeta habita en el centro de la contradicción. Su condición es, por definición, trágica porque se ve desgarrada por la ambivalencia de los contrarios; oscuridad y luz, noche y día, lo masculino y lo femenino, cuerpo y espíritu, se encuentran en un solo momento. El misterio poético en su carácter de absoluto se nos revela en un espacio intermedio como tiniebla, como penumbra, como lo indeterminado.

En una segunda parte del texto, Bachelard precisa aún más algunas características de lo que para él es el tiempo poético como tiempo vertical. Introduce un nuevo concepto: la idea de que existe un "orden interno" dentro de las simultaneidades. Estas se dan de una manera "ordenada". Afirma que "el tiempo es un orden y no otra cosa. Y todo orden es un tiempo".[4]

El tiempo vertical, a diferencia del tiempo horizontal que como vimos pertenece al devenir de la vida y del mundo, para que pueda caracterizarse como tal, debe responder a tres órdenes de experiencias sucesivas:

Primero, hay que acostumbrarse a no referir el tiempo propio, individual, al tiempo de los otros, de los demás. Es un tiempo personal independiente de "los marcos sociales".

Segundo, hay que acostumbrarse a no referir el tiempo propio, personal, al tiempo del mundo exterior, al tiempo de las cosas, de los objetos o de los acontecimientos. Es un tiempo alejado de "los marcos fenoménicos".

Tercero, y quizás lo más difícil, hay que acostumbrarse a no referir el tiempo propio, interno, al tiempo de la vida. Es un tiempo que no se rige por "los marcos vitales de la duración".

Entonces, y sólo entonces, podremos hablar de un tiempo puro, libre de toda referencia. Un tiempo centrado en sí mismo e independiente de toda vida periférica. Concluye Bachelard: "Toda la horizontalidad llana se borra de pronto. El tiempo no corre. Brota".[5]

En la tercera sección del ensayo se refiere a autores específicos, con el fin de ilustrar su teoría del tiempo poético. Cita, en primer lugar, a Mallarmé como un ejemplo de lo que llama "el tiempo trabajado".[6] Un tiempo que sistemáticamente violenta, desvía, detiene el tiempo horizontal.

2

En segundo lugar, menciona a Edgar Allan Poe. En el tiempo nocturno, en el tiempo de la medianoche de *El cuervo*, el poeta se despoja de todo dato exterior. Siente la ambivalencia de la vida y de la muerte. En la oscuridad de la noche percibe claramente el camino hacia su yo solitario. Primero, como un bajar continuo, recorriendo peldaño a peldaño, el dolor de la nada que nos traspasa. Segundo, subiendo a lo largo del tiempo vertical, hacia un falso consuelo, hacia una esperanza cuyo objeto será siempre el objeto equivocado. Reunión de contrarios: felicidad y dolor; deseo, pasión por la vida y consciencia de finitud.

El tercer lugar lo ocupa, inevitablemente, Charles Baudelaire. Existen ambivalencias de mayor o menor alcance. "De muy niño sentí en el corazón dos sentimientos contradictorios: el

horror por la vida y el éxtasis ante la vida".[7] *Mon coeur mis à nu*. El tiempo se inmoviliza al unirse estos sentimientos contrarios. Plasman el deseo fascinante por la vida en lo absurdo de su complejidad.

Estamos muy lejos del tiempo común y corriente, de un tiempo sucesivo, lineal, en el que se pasaría del dolor a la alegría sin mayor dificultad. "Opuestos tan vivos o tan fundamentales derivan de una metafísica inmediata".[8] Emanan de toda una concepción del mundo y de la vida que no puede reducirse a una sucesión de meros acontecimientos. Es el tiempo propio de la poesía en su carácter esencial.

3

La cuarta y última parte del ensayo dedicada a Baudelaire merece un mayor detenimiento. Considero, dentro de mi propia interpretación, que Charles Baudelaire, a través de su teoría de las correspondencias y de la analogía, logra, de algún modo, "tocar" lo absoluto. Dentro de un tiempo vertical, el poeta habita el mundo en un nivel metafísico, mora en la proximidad del ser.

Transcribo a continuación el soneto *Correspondencias*, en mi propia traducción:

Correspondances

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.
Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,

Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
– Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Correspondencias

La naturaleza es un templo donde vivientes columnas
Profieren a veces palabras confusas;
El hombre pasa a través de bosques de símbolos
Que lo observan con miradas familiares.
Como largos ecos que de lejos se confunden
En una tenebrosa y profunda unidad,
Vasta como la noche y como la claridad,
Los perfumes, los colores y los sonidos se responden.
Hay perfumes frescos como la carne de los niños,
Suaves como los oboes, verdes como las praderas,
– Y otros, corruptos, ricos y triunfantes,
Con la expansión de las cosas infinitas,
Como el ámbar, el almizcle, el benjuí y el incienso,
Que cantan los arrebatos del espíritu y de los sentidos.[9]

Podemos considerar este soneto como una extraordinaria síntesis de lo que es la teoría de las correspondencias y de la analogía. Dentro de *Las flores del Mal,* ésta es la serie de alejandrinos que más comentarios ha suscitado en los especialistas. J. Pommier dedica a estos pocos versos un libro completo con anotaciones. No se trata aquí de entrar en detalle de manera

exhaustiva. Nos limitaremos a subrayar aquellos elementos que vinculan a Baudelaire con Bachelard.

El título, *Correspondencias*, nos remite de inmediato a los orígenes de la metafísica occidental y a la concepción de las ideas innatas de Platón, pero también nos refiere a Swedenborg y a la mística. Queda claro, desde un inicio, que el poema adquiere un nivel filosófico y a su vez místico dentro del ámbito de lo sagrado. A este respecto, no puedo sino recordar un texto de la segunda parte de la novela *Aurélia*, donde Gérard de Nerval dice: "Me sentía como un héroe, viviendo bajo la mirada de los dioses, todo en la naturaleza tomaba aspectos nuevos y voces secretas salían de la planta, del árbol, de los animales, de los más humildes insectos, para advertirme y alentarme… De combinaciones de piedras, de figuras de ángulos, de hendiduras o de aberturas, del dibujo de las hojas, de los colores, de los olores y de los sonidos, veía surgir armonías hasta entonces desconocidas…. Preso en este momento sobre la tierra, dialogo con el coro de los astros, que participan en mis alegrías y en mis penas".[10]

"¿Cómo, me decía a mí mismo, he podido existir tanto tiempo fuera de la naturaleza sin identificarme con ella? Todo vive, todo actúa, todo se corresponde".[11]

Todo participa del alma universal: el hombre, los animales, las plantas, los metales, las piedras. La naturaleza nos transmite en cada momento su vida y su secreto.

Antes de iniciar el comentario del soneto, quiero aclarar un punto más que me parece fundamental. Tradicionalmente se distinguen las correspondencias de las sinestesias. Las correspondencias son verticales e irreversibles. El hombre se dirige hacia lo divino por medio de una jerarquía espiritual. Constituyen una mística en el sentido estricto de la palabra, es decir, un método, una técnica que permite al hombre acercarse a Dios.

Por el contrario, las sinestesias (por ejemplo un sonido con color) son horizontales, comunican los sentidos entre ellos mismos. Son reversibles: un sonido puede provocar la imagen de un color y viceversa.

El título, muy cercano a la mística, puede llegar a confundir al lector. No se trata únicamente de una correspondencia simbólica entre un mundo material y un mundo espiritual. Baudelaire va más allá de una simple doctrina, que reduciría la poesía a una historia de las ideas. Aspectos psicológicos, estéticos o metodológicos tampoco son suficientes.

El soneto pone en cuestión, en primer lugar, la relación del hombre con la naturaleza. Y en segundo lugar, las relaciones de Dios con el hombre a través de la naturaleza. En *Correspondencias* la naturaleza no se confunde con Dios. No podemos reducir a Baudelaire a un mero panteísmo de tipo naturalista. La idea de unidad y de totalidad a través de la naturaleza se refiere a una concepción metafísica del mundo. Una metafísica que no está propiamente definida. Se trata de algo que se encuentra más allá de las apariencias, algo confuso y tenebroso, que podríamos llamar lo sagrado. Este recurrir a un concepto de lo sagrado (que no implica lo religioso) permite al poeta descubrir la unidad de un mundo como complemento de contrarios. Este mismo concepto de lo sagrado permite también al lector descubrir la profunda coherencia del poema.

El primer cuarteto abre con la imagen de la naturaleza como templo. Esta es una idea muy antigua, que se encuentra en la concepción platónica de un mundo regido por las formas de lo bueno, lo bello y lo verdadero. Postula la unidad de la creación. Tal y como lo hacen también las Sagradas Escrituras.

Las *vivientes columnas* son los árboles, el bosque. En el poema *Obsesión,* dice: "grandes bosques, me dais miedo como las catedrales".[12] También hay aquí una referencia indirecta a la voz del

oráculo, que se expresaba a través del sonido del viento en los bosques de los robles sagrados.

En mi traducción opté por el verbo *profieren*, apoyándome en la teoría de la analogía universal, a la que hace referencia el propio Baudelaire en su ensayo sobre Richard Wagner, la obertura de *Lohengrin*, donde afirma: "Lo que sería realmente sorprendente, es que el sonido no pudiera sugerir el color, que los colores no pudieran dar una idea de la melodía, y que el sonido y el color no pudieran traducirse en ideas; habiéndose expresado siempre las cosas a través de una analogía reciproca, a partir del día en que Dios profirió al mundo como una compleja e indivisible totalidad".[13] Dios profirió al mundo, es decir, lo dijo, lo nombró. No hay separación entre palabra divina y existencia. En el principio fue el verbo, el *logos*, la palabra. Esto determina ya toda una concepción del mundo y de la vida.

El adverbio *a veces* es importante. Esto indica que la comunicación del hombre con la naturaleza se establece sólo en momentos privilegiados. Más aún, las palabras son *confusas*, es una relación que no se da de una manera clara. "Sólo por breves instantes soporta el hombre la plenitud de lo divino".[14]

El hombre, es decir, el poeta, pasa a través de estos "bosques simbólicos", donde se mezclan las sensaciones de la sorpresa con lo conocido. Ya veíamos cómo, para Bachelard, el instante poético es justamente algo sorprendente y familiar a la vez. El poeta se convierte en un *traductor*. Su misión es la de *descifrar* un mundo de signos y de símbolos para, a su vez, volverlos a cifrar en el poema. Es una concepción del universo como un lenguaje cifrado, como un tejido enigmático de notas y de claves sobre un pentagrama astral. El poeta expresa la penumbra, la tiniebla y lo confusamente revelado, con la oscuridad indispensable que le confiere su vocación.

El segundo cuarteto gira en torno a la idea de unidad. Una unidad que necesariamente tiene que ser *tenebrosa y profunda*. Lo absoluto, la totalidad, se dan siempre de manera contradictoria y confusa. Esta unidad se expresa en el poema a través de la palabra *como*. Palabra mágica que establece el ritmo, la musicalidad del poema a partir de su repetición conciente e intencional. Ella establece la unidad de una realidad plural, hace posible la fusión de los contrarios.

El día y la noche, lo bueno y lo malo, el alma y el cuerpo, lo bello y lo siniestro, se muestran en un sólo tiempo y espacio: el del poema. Un poema que adquiere dimensiones estéticas, éticas y metafísicas. Afirma Baudelaire, por ejemplo, en un estudio sobre las Bellas Artes: "Si los artistas se conformaran a las reglas de los profesores-jurados, lo bello en sí mismo desaparecería de la tierra, ya que todos los tipos, todas las ideas, todas las sensaciones se confundirían en una vasta unidad, monótona e impersonal, inmensa como el aburrimiento y la nada".[15]

El poeta es un ser privilegiado, un vidente, que logra percibir la unidad de mundos contrarios: el espiritual y el material. El mundo nocturno (*tenebroso*) y el mundo solar (*claridad*) se complementan y reúnen en el séptimo verso, situado estratégicamente en el núcleo, en el corazón del poema. Esta unidad se traduce también a través de la palabra *vasta*. Palabra clave en el lenguaje de Baudelaire, como lo ve muy bien Gaston Bachelard. Insistimos en la idea de que las correspondencias en Baudelaire no son, como muy frecuentemente se piensa, un mero código de analogías sensuales. Representan la suma del ser humano en un solo instante. Bachelard lo dice muy bien al final de su ensayo: "Lo que tienen de vasto la noche y la claridad no debe sugerirnos una visión espacial. La noche y la luz no se evocan por su extensión, por su infinito, sino por su unidad. La noche no es un espacio. Es una amenaza de eternidad…. Nunca el instan-

te poético fue más completo que en ese verso donde se le puede asociar a la vez con la inmensidad del día y de la noche".[16]

El noveno verso inicia con los perfumes. Esto no es extraño, ya que suele considerarse a Baudelaire como el más grande poeta "olfativo" de la literatura francesa. Los mismos perfumes serán los que provoquen las series de comparaciones de los tercetos. A través de la palabra *como*, el poeta subraya las analogías aligerando el ritmo del soneto. Antes de pasar a los tercetos, no podemos dejar de citar los últimos cuatro versos del poema *Toda entera*: "¡Oh, metamorfosis mística/ de todos mis sentidos fundidos en uno solo!/ ¡Su aliento es la música, / como su voz es el perfume!".[17]

Los tercetos forman en sí mismo una unidad que Baudelaire resuelve por medio de un encabalgamiento. Se distinguen dos tipos de perfumes. En primer lugar, perfumes frescos, suaves, verdes, asociados a la infancia, a la inocencia, a la esperanza, al dulce sonido de un instrumento de aliento: el oboe. Recuerdan el sonido del viento entre los árboles sagrados del primer cuarteto. Son perfumes que representan simbólicamente lo bueno, lo bello y lo verdadero. Encontramos este tipo de perfumes en los poemas: *Bendició*n[18] y *Elevación*.[19]

En segundo lugar, están los perfumes que simbolizan lo contrario. Perfumes *corruptos, ricos y triunfantes*, que implican la presencia del ser humano y que por primera vez en todo el poema establecen un juicio moral entre lo bueno y lo malo. Son perfumes que Baudelaire asocia a lo largo de su obra con el erotismo, la voluptuosidad, el mundo de los sentidos relacionado con el deseo, la pasión, el placer y el éxtasis. También con el vino y el hachisch, cuando en *Los paraísos artificiales* afirma, por ejemplo, que "la *vaporización* es peligrosa para el yo", mientras que "la *expansión* recibe un valor positivo", sin que esto obstaculice "la *concentración*".[20]

Son los perfumes que sintetizan el mal.

En el penúltimo verso insiste en contraponer estos dos tipos de perfumes. Están primero el *ámbar* y el *almizcle,* perfumes fuertes, voluptuosos, de origen animal, relativos al cuerpo y a la sensualidad. Baudelaire dedica múltiples versos a su amante mulata Jeanne Duval, no sólo dentro de las *Piezas condenadas* (que en su época causaron escándalo y fueron censuradas como en el caso de *Las joyas*),[21] sino también en los que se refieren al ideal de la belleza y que prefiguran por sí mismos una nueva concepción de la estética radicalmente opuesta a la tradicional. Pienso en *El ideal, La giganta, La máscara, Himno a la belleza* y *Perfume exótico*.[22]

En segundo término, menciona el *benjuí* y el *incienso,* perfumes de origen vegetal, históricamente asociados a los iconos religiosos, a la mística y a la esfera de lo espiritual. Son perfumes que respiramos en los templos, en las iglesias, relativos a lo divino. También ellos están ligados a la imagen de la belleza y de la mujer ideal.

Este treceavo verso prefigura ya la gran síntesis que se resuelve en el último: la unidad humana en el bien y el mal. Los dos grandes polos: el mundo del espíritu y el mundo sensible, alma y cuerpo, lo místico y lo sensual. Encontramos esta bipolaridad en toda la obra de Baudelaire. Son opuestos equívocos y ambivalentes, ya que en algunos poemas lo místico se entreteje con lo sensual como en *A una Madona*.[23] El poeta ofrece ante el altar de esta Madona negra (en el sentido erótico obviamente) *benjuí* e *incienso,* exaltando con esto su propia condena.

Los perfumes se proyectan en valores éticos y morales. Reconcilian a través de las correspondencias los dos grandes polos: el *espíritu* y los *sentidos*. Es entonces cuando este soneto, sorprendente obra maestra de unidad profunda y de compleja claridad, retoma el horizonte metafísico que anunciaba en un

principio. La unidad humana se alcanza ahora a comprender con toda su riqueza y plenitud.

4

Después de haber realizado esta breve exégesis, podemos entender por qué, para Bachelard como para muchos de nosotros, Baudelaire ocupa un lugar tan privilegiado. El poeta se convierte en el "guía natural del metafísico". El filósofo busca entender el concepto de unidad sin dejarse dividir por la burda dualidad tradicional de sujeto-objeto. Gracias a la poesía, el pensador puede desarrollar una dialéctica más refinada, matizada y sutil. Los contrarios se reúnen en la fuerza de un solo instante personal, íntimo y secreto. Así, podemos llegar a concebir la poesía como una metafísica instantánea, como la intuición de un instante pleno, absoluto, verdadero, como un tiempo apasionado que mira fijamente la eternidad.

Bibliografía

Bachelard, Gaston (1932), *L'Intuition de l'instant*, París, Éditions Stock.

Baudelaire, Charles (1975), *Oeuvres complètes*, París, Éditions Gallimard, Tome I, Bibliothèque de la Pléiade.

Heidegger, Martin (1981), *Gesamtausgabe. Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Band 4, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.

Paz, Octavio (1974), *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.

Wunenburguer, Jean-Jacques (2003), *L'Imaginaire*, París, Presses Universitaires de France.

Yáñez Vilalta, Adriana (1998), *Nerval y el romanticismo*, México, CRIM/ UNAM-Miguel Ángel Porrúa.

Nota: Todas las traducciones del alemán y del francés son de la autora.

---

[1] Bachelard, Gaston (1932), *L'Intuition de l'instant*, Éditions Stock, París, p. 93.

[2] Hölderlin citado por Heidegger en *Gesamtausgabe. Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Band 4, Vittorio Klosterman, Frankfurt am Main, 1981, p. 126.

[3] Bachelard, *op. cit*., p. 94.

[4] *Ibidem*., p. 95.

[5] *Ibidem*., p. 96.

[6] *Idem*.

[7] Baudelaire, Charles, *Oeuvres complètes*, Tome I, Bibliothèque de la Plèiade, Éditions Gallimard, París, 1975, p. 99.

[8] Bachelard, *op. cit*., p. 99.

[9] Baudelaire, *Les fleurs du Mal*. Año de publicación 1986.

[10] Yáñez Vilalta, Adriana, *Nerval y el romanticismo*, Coedición CRIM/UNAM y Miguel Ángel Porrúa, México, 1998, p. 165.

[11] *Ibidem*., p. 163.

[12] Baudelaire, *op. cit*., p. 75.

[13] *Ibidem*., p. 841.

[14] Hölderin citado por Heidegger, *op. cit*., p. 48.

[15] Baudelaire, *op. cit*., p. 845..

[16] Bachelard, *op. cit*., p. 100.

[17] Baudelaire, *op. cit*., p. 42.

[18] *Ibidem*., p. 7.

[19] *Ibidem*., p. 10.

[20] *Ibidem*., p. 377.

[21] *Ibidem*., p. 158..

[22] *Ibidem*., pp. 22 a 26.

[23] *Ibidem*., p. 58.

II
Mito e imaginación a partir de la poética de Gaston Bachelard

por María Noel Lapoujade

El ensayo que les presento articula tres momentos: primero, los fundamentos de mis reflexiones sobre el tema, afines pero no siempre coincidentes con el pensamiento de Bachelard. Segundo, un diálogo con la poética de los elementos de Bachelard; tercero, conclusión.

Emplazamiento

El emplazamiento son las premisas (axiomas) sobre las cuales se funda mi propia reflexión.

¿Qué entender por mito?

La etimología griega del mito significa: relato, narración.

En su sentido originario, se trata de un relato o narración de los orígenes de una cultura o de un pueblo. Es un relato fundante.

Es un relato fundante que narra el surgimiento o los orígenes atemporales de acontecimientos sucedidos en un tiempo sin tiempo, del cual nacen los acontecimientos cósmicos en los que se inscribe esa cultura.

Es el relato que narra los sucesos del parto de una cultura i*n illo tempore*. Señala la entrada a la historia, el origen intemporal del tiempo.

El origen es revelado. Los seres elegidos, mediadores o encarnaciones de un orden supranatural, reciben estos conocimientos por alguna forma de revelación. No se aprenden, se indagan o se escudriñan, sino que los seres indicados son los depositarios de esta verdad fundante.

En sus orígenes es un relato oral, una recitación. Es una verdadera puesta en escena teatral de los orígenes, en las que el auditorio, el pueblo en cuestión se conmociona, es sacudido por la narración.

En determinados tiempos (fechas especiales) se reconstruye la obra original, se reproduce aquella narración en gestos y ac-

ciones que constituyen el ritual.

En cuanto a las fechas, se trata de un paréntesis en el tiempo vital de esa cultura, de un lapso fuera del tiempo cotidiano, es un tiempo sagrado, es decir, un salir del tiempo en cuanto historia, para asomarse a la supratemporalidad sagrada de lo eterno.

Es la repetición actuada del relato fundante, es decir, se reproduce en un *ritual*.

Con esta acción que evoca, en espejo, en eco, el nacimiento, se regenera el origen; periódica y cíclicamente, es el inicio de otro ciclo, un renacimiento cultural.

Finalmente, el relato fundante se plasma en escritura, se deja testimonio escrito de este origen.

Esa escritura narrativa del relato originario, relato del relato, presenta una metateoría, un metalenguaje que puede encontrarse en pueblos actuales, que viven y ritualizan sus mitos; o pueden ser mitos literarios de pueblos que ya no viven esos mitos en su presente.

A nivel individual, el mito tiene su doble en el festejo de cada aniversario, en cada nacimiento.

Esta puesta en escena de los orígenes, *in illo tempore*, construye un metalenguaje en imágenes, ordenado, estructurado con su peculiar lógica interna, es un metalenguaje hilado como un tejido orgánico.

Su estructura lógica se plasma en una sintaxis de imágenes.

Imagen

Así como la glándula lacrimal segrega lágrimas y las sudoríparas el sudor, la imaginación segrega imágenes.

En un sentido general, entiendo por imágenes los "productos" que la imaginación humana segrega.

¿Cómo caracterizar esos productos llamados imágenes?

Si aplicamos la noción aristotélica de difinición, señalamos como *género próximo* el hecho de que toda imagen es una presentación de un objeto "x" a la mente; es hacerlo presente.

Como diferencia específica, señalo una presentación *configurativa*, o conformativa.

Es una presentación del objeto "x" en su configuración, diseño, figura, forma o fórmula, dependiendo del tipo de imagen de que se trate. Configuración en un sentido muy amplio que alude a todo tipo de imágenes.

Como diseño o figura alude sobre todo a imágenes visuales. Como forma abarca, además, imágenes auditivas, táctiles y, en el límite, gustativas. Como fórmula, que es un tipo peculiar de forma, se aplica a las imágenes gustativas y olfativas.

Implica la manera de presentar a la mente su *cogitatum*, su referente, que consiste en traducir el precepto, recuerdo, concepto, objeto ficticio o lo que sea, en una estructura configurativa, un diseño particular, ya sea externo: figura; o interno: fórmula.

El precepto, producto de la percepción, consiste en la aprehensión de uno o varios datos singulares de un objeto presente. Puede ser un objeto mental presente cuando transcurre en el presente y es el registro del objeto. Cuando reconozco que lo que percibo es "un árbol" y no "una bicicleta", entonces los datos sensoriales se plasman en imágenes, conceptos y palabras.

El recuerdo, producto de la memoria, consiste en el conjunto de imágenes, conceptos, valores, etc., en que un objeto se conserva en el espíritu, dura en el tiempo, habita en el presente como un acontecimiento pasado.

La imagen, producto de la imaginación, consiste en una emanación configurativa particular de un objeto presente o au-

sente, real o posible, existente o ficticio, conocido o desconocido, material o conceptual, pasado, presente o futuro, etcétera.

La imagen es la representación configurativa que no requiere del objeto presente, y puede trabajar respecto del precepto, del recuerdo, del proyecto, de la utopía, de lo suprasensible, de lo histórico y de lo suprahistórico.[1]

Obviamente, el hombre como especie biológica es una totalidad; su psiquismo, mente o espíritu sano son una totalidad integrada donde ninguna función psíquica trabaja sola, sino que intervienen todas en cada acto psíquico.

Unas funciones aparecen como *dominantes*, desempeñando un papel protagónico en tal situación o momento; otras como participantes, como *actores secundarios*. Unas más activas, otras más virtuales, según la situación de que se trate, pero todas presentes en cada caso.

Las imágenes son pues, productos, efectos, síntomas de una peculiar actividad humana muy compleja, constituida por las múltiples y diversas funciones, operaciones o acciones señaladas por el verbo: imaginar.

Imaginario

El complejo mundo de las imágenes constituye los diversos tejidos específicos, peculiares llamados: los imaginarios.

En síntesis, defino lo imaginario como un peculiar tipo de universo de imágenes, una peculiar constelación de imágenes, surgida o segregada por la imaginación humana, con su propia estructura interna, su código, su lógica interna, con la peculiar sitematicidad orgánica de un tejido.

La imaginación puede segregar además, entre tantas otras formas, una trama particular de imágenes primordiales, *in illo tempore*, a través de las que se narran los orígenes, el surgimiento del cosmos de un caos previo o primitivo.

En este sentido, ella es, además, la gran tejedora de los mitos.

Imaginación

Noción de imaginación.

> La imaginación es una función psíquica compleja, dinámica, estructural; cuyo trabajo consistente en producir —en sentido amplio— imágenes provocadas por motivaciones de diverso orden: perceptual, mnémico, racional, instintivo, pulsional, afectivo, consciente o inconsciente, objetivo (entendido aquí como motivaciones de orden externo al sujeto, sean naturales o sociales). La actividad imaginaria puede ser voluntaria o involuntaria, casual o metódica, normal o patológica, individual o social. La historicidad es inherente, en cuanto es una estructura procesal perteneciente a un individuo. La imaginación puede operar volcada hacia o subordinada a procesos eminentemente creativos, pulsionales, intelectuales, etc., o en ocasiones es ella la dominante, y por ende, guía los otros procesos psíquicos que en estos momentos se convierten en sus subalternos.[2]

En general, considero que es posible describir los complejos movimientos de la imaginación agrupándolos en dos modalidades: *la imaginación vivida* y *la imaginación en el "como si"*.

La que llamo la *imaginación en el "como si"* implica la actitud del hombre *ante* el mundo. Imaginar en este sentido, es proponer imágenes en lugar de, como si fueran el objeto. Implica la duplicidad en cuanto desdoblamiento, inherente a lo humano; se trata de la simulación no en el sentido del disimular sino de simular. Pongamos solamente dos ejemplos: el niño que juega con una cajita como si fuera un tren; el pintor que hace *como si* los zuecos fueran unos suecos. De ahí hasta la duplicidad irónica y humorística del desdoblamiento en Magritte, del cuadro cuya imagen es una pipa y su leyenda dice: "esto no es una pipa".

En general, la imaginación procede por *operaciones de sustitución*, desde las más aparentemente elementales, como la sustitución ejemplificada en ciertos juegos de los niños, a las más complejas y abstrusas operaciones de simbolización.

La acción de *sustituir* se desdobla en dos momentos constituyentes.

Primero. De manera explícita o no, voluntaria o involuntaria, consciente o inconsciente, ante un elemento A, sustituir implica negar, rechazar, abandonar, rodear, prescindir de A.

Segundo, sustituir implica la acción de afirmar, el proponer B, construir, erigir, configurar, crear un elemento diferente, otro.

Estas acciones de sístole y diástole de la imaginación se realizan con los más diversos materiales o asuntos. Constituyen el eje de la imaginación cuando trabaja en el registro del "como si". Obviamente no trataremos aquí este ámbito de la imaginación.

La que llamo *imaginación vivida,* avizora una trama compleja y directa de posibles relaciones *con* y *en* lo real, porque se regocija en la intimidad de una relación poética con lo que aparece. El ámbito de la relación poética alcanza más hondamente lo real, porque la conmoción de una relación vivida toca registros imperceptibles al rigor de la razón pura. Así, desde la intimidad vivida, el hombre es capaz de envolver en sus redes, tejidas con los hilos de la imaginación, todo lo que aparece y se le da: exterioridad e interioridad; universalidad, particularidad y singularidad única.[3]

En este caso, si puede hablarse de sustitución, lo es en un sentido sutil. Se trata aquí de la anteposición de lo imaginado, lo soñado, al dato. El mundo imaginado es anterior al mundo real, que primero es vivido imaginariamente, ser vivo *en* y *como* imágenes. Esta acción imaginante corresponde al hombre *en* el mundo, el hombre poblando el mundo, en la inmediatez, como la piedra, la flor, el pájaro. Es una forma muy delicada de sustitución como inversión, primero la imagen, luego el precepto.[4]

En este suelo vamos a emplazar a la imaginación en la poética de Gaston Bachelard.

El hombre en el cosmos

Imaginémonos en los orígenes, en la irrupción de nuestra especie biológica, irguiéndonos de nuestro universo circunscrito a la tierra delante de los ojos, transitando el mundo en cuatro patas.

Esta especie, sin más instrumento que sus manos recientemente liberadas y su mirada al horizonte, levanta la cabeza al cielo. Algunos elegidos reciben la ley, se les revelan el sentido y los indicios de comprensión de su *hábitat* ahora abierto a la inmensidad.

Esa especie, pedazo de *physis*, sobrevive gracias a los lazos muy fuertes con el cosmos en que se halla inmersa; constituye un elemento más del paisaje en el cual se integra.

Ligado a la tierra, al *humus*, al agua, al aire y al sol. El sol ofrece un don originario, una acción bondadosa, incendia un madero, le revela a la especie humana naciente su naturaleza ígnea y el señorío del fuego creado o robado (Prometeo).

Ese hombre naciente cuenta con su cuerpo nuevo y con una poderosa imaginación vivida para aprender a desplazarse y sobrevivir.

Los elementos de la naturaleza, la tierra, el agua, el aire y el fuego lo determinan. Esos elementos son, como dice Bachelard, verdaderas "hormonas" de la imaginación.[5]

Ellos despiertan las acciones originarias de imaginar, de soñar lo circundante, a este mundo que impacta y sorprende por su fuerza, su regularidad, su esplendor.

Así, esta especie vive el *thauma estético*, que sostengo, es el *thauma originario*, *primordial*.

Sólo después, despertará al thauma filosófico, a la interrogación inquisidora, a la mirada escrutante, ávida de comprensión racional.

Me refiero a *thauma estético* en el sentido más crudo y literal posible, asombro, maravilla ante las imágenes sensibles del

mundo.

> El mundo es bello antes de ser verdadero. El mundo es admirado antes de ser verificado. Toda primitividad es onirismo puro.[6]

La poética de los elementos en Gaston Bachelard

La poética es la teoría de la poesía. En ella se elabora su teoría de la imaginación de la materia, desdoblada en la imaginación del fuego, la imaginación del agua, la imaginación del aire y la imaginación de la tierra. Esa teoría de un ámbito cuádruple de la imaginación emerge de una recolección de imágenes de los elementos recogidas en la literatura. De la fenomenología de las imágenes de los elementos surge su teoría de la creación artística, una concepción del lenguaje, una concepción de los valores, la presencia de los elementos en todos los tiempos, de modo que encontrándolos en las imágenes poéticas, en las imágenes oníricas, estamos así llegando a las "imágenes primordiales", originarias, arquetípicas.

La *imaginación poética* parece una facultad juguetona, diletante, casual, fruto de una creatividad anárquica, sin ataduras, creadora de una rapsodia de imágenes nuevas.

Sin embargo hay imágenes recurrentes, "imágenes insistentes que centralizan vastas regiones poéticas; imágenes que tienen raíces tan profundas en el psiquismo humano que se debe buscar, que se puede buscar largo tiempo las razones de tal profundidad. Estas imágenes insistentes, profundas, universales, pertenecen a la vez al cosmos y a la naturaleza humana".[7]

De aquí se infiere ese papel crucial del lenguaje, en el centro mismo de lo humano, y que lleva a indagar el origen de las lenguas, la naturaleza del lenguaje. Pero más aún, resulta ser un método de investigación de lo inconsciente, porque en esas imágenes universales se reúnen las imágenes cósmicas y los sueños más profundamente enraizados en el inconsciente del

psiquismo humano. (Un caso son las profusas imágenes poéticas del vuelo, los mitos del vuelo, y los sueños del vuelo).

Las *"imágenes primordiales"*, las imágenes que están en la fuente de la actividad que imagina al mundo, son aquellas alimentadas por los cuatro elementos: fuego, agua, tierra y aire.

El espectáculo originario de las fuerzas del cosmos está protagonizado por los cuatro elementos, que se renuevan hasta hoy en el alma del poeta recreándolas sin cesar, pues ellas brotan, como sostiene Carl Gustav Jung, de las más profundas raíces del inconsciente arquetípico.

Los cuatro elementos materiales, presentes en la poesía universal, esbozan una "fisiología del cosmos", la poesía cósmica, es decir, aquella poesía en que el poeta le da su voz a los elementos, es "una verdadera prehistoria de la poesía".[8]

Los cuatro elementos son a la vez sustancias y fuerzas del universo y elementos de la imaginación poética.

Ellos son la médula del pensamiento filosófico de las cosmogonías, de las teorías alquímicas, constituyen ciertos sueños tipo y ensoñaciones múltiples.

Están presentes no sólo en la poesía sino en todas las artes de manera universal: en la música (Händel, agua y fuego), en la pintura, en la escultura, etcétera.

Respecto de lo anterior deseo subrayar dos aspectos:

Primero, pienso que más que una poética en el sentido estricto y literal, esta teoría bosqueja una estética y tiene los alcances de una teoría de la *póiesis*.

Segundo, quiero destacar hoy, que esas fuerzas del universo y elementos de la imaginación se encuentran también expresados en mitos fundamentales.

La imaginación poética de la *tierra*

A ella le consagra dos obras. El primer volumen es *La tierra y las ensoñaciones de la voluntad: ensayo sobre la imaginación de las fuerzas*. El segundo volumen se titula: *La tierra y las ensoñaciones del reposo: ensayo sobre las imágenes de la intimidad*.

En esta "biología imaginaria" de la tierra, en la primera de las obras, Bachelard estudia las imágenes dinámicas, en las cuales la tierra aparece animada por el agua, el fuego y el aire.

Así, las corrientes subterráneas aparecen como las venas de la tierra; el agua, como la sangre de la tierra; o los fuegos del núcleo terrestre, sobre el cuál se tejen los mundos infernales; el fuego en la lava de los volcanes.

El aire, bajo la forma de vientos, incide en la vida de la tierra. En sus grutas, el aire y el viento se introducen en su interioridad y devienen los pulmones por los que ella respira. Nuestro autor se detiene a recolectar las innumerables imágenes de la materia suscitadas por el elemento tierra como tal.[9]

La voluntad imaginante orienta los trabajos incisivos de los útiles en las materias duras. Así aparecen las imágenes de las materias duras y de las materias blandas. La imaginación trabajando sobre las rocas, los cristales y las piedras.[10]

La imaginación se multiplica creando imágenes e imaginarios sobre los metales, y allí otra vez señorea la alquimia.

Pero la psicología de la pesantez convive con la psicología de lo sutil, el rocío y la perla despiertan la imaginación poética en todos los tiempos, en todos los lugares.

Para concluir este vertiginoso pasaje por el primer volumen sobre la imaginación de la tierra, pienso que la escultura es el arte por excelencia del trabajo del granito, el mármol; o la creación humanamente esencial de la pasta, esa mezcla exacta de tierra y agua, de profundo valor para las imágenes de la religión, de la mística, de la antropología, de la psicología, de la pedagogía, de la filosofía. La gran metáfora de Pico della Miran-

dola, de raíz bíblica, cada uno debe ser el artista de sí mismo, el alfarero de su propia arcilla.

En la segunda obra, en las ensoñaciones del reposo, el elemento tierra se vuelve un matraz de las imágenes de la intimidad. En tal sentido la imaginación se lanza, proyectándose en su movimiento hacia la profundidad, busca la intimidad profunda de las cosas. En cada uno de estos movimientos la imaginación realiza "un viaje al interior de las cosas".[11]

Por este movimiento, la imaginación recorre *trayectos* que ella crea, produce infinidad de imágenes por las que en un alarde de transgresión logra entrar al interior de las cosas y los seres. Allí la imaginación se prodiga en imágenes del espesor de las cosas y los seres en su materialidad.

Respecto de cada elemento Bachelard encuentra un *complejo* determinante a partir de un *mito* correspondiente.

La transmutación de un mito en complejo tiene cerca el modelo de Freud respecto del *Complejo de Edipo,* pero Bachelard multiplica y amplifica esta concepción.

En relación con el *mito,* recuerda a Giambattista Vico (1668-1744) cuando sostenía: "Toda metáfora es un mito en pequeño". Se ve que una metáfora puede ser también una física, una biología, hasta un régimen alimentario. La imaginación material es verdaderamente el mediador plástico que une las imágenes literarias y las sustancias. Expresándose materialmente, se puede poner toda la vida en poemas".[12]

Bachelard sostiene que en un sentido "la mitología es una meteorología primitiva".[13]

Los *complejos* son definidos por Bachelard como "los transformadores de la energía psíquica".[14]

Esta traducción de los mitos y complejos tiene una razón de ser fundamental.[15]

En la medida que el mito reitera la imagen primordial en el eterno retorno de los rituales, en la medida en que el renacimiento cíclico es evocado, entonces queda menguado el carácter de novedad, de nacimiento nuevo, diferente, no repetido.

La sintaxis de imágenes del mito es la partitura en que se anotan los acontecimientos originarios del cosmos, evocados en cada ritual inscrito en el calendario litúrgico, marcado por el tiempo sagrado, como intervalo en el tiempo profano.

En tanto que, conservar los mitos, pero en la novedad de la presentación absolutamente diferente de los complejos expresados en imágenes poéticas, salva, a la vez, la universalidad y la singularidad, la permanencia y la diferencia, los límites de los arquetipos en la especie humana, y el ilimitado poder de creación de la imaginación humana.

"La imaginación es la facultad de formar imágenes que superan la realidad, que cantan la realidad. Ella es una facultad de sobrehumanidad. Un hombre es un hombre en la proporción en que es un superhombre. Se debe definir un hombre por el conjunto de tendencias que lo empujan a superar la *condición humana*.[16]

La imaginación crea por *mímesis*: "el arte tiene necesidad de instruirse sobre reflejos, la música tiene necesidad de instruirse sobre ecos. Es imitando que uno inventa. Uno cree seguir lo real y uno lo traduce humanamente".

"Todo es eco en el universo".[17]

Se trata de una verdadera dialéctica de repetición y creación, de renacimiento y nacimiento, de renovación y novedad.

Un concepto esencial para comprender la relación del arte con la naturaleza, para comprender la creación humana en relación con lo natural, para comprender la libertad de la imaginación sobre la necesidad de la naturaleza, ese concepto que no es una simple metáfora, es el concepto de injerto (*Greffe*).

"Es el signo humano, es el signo necesario para especificar la imaginación humana. Para nosotros, la humanidad imaginante es un más allá de la naturaleza naturante. Es el injerto el que puede dar verdaderamente a la imaginación material la exuberancia de las formas… El arte es la naturaleza injertada".[18]

En el universo de los viajes imaginarios, al interior de los seres y las cosas, nuestro filósofo trabaja las resonancias imaginarias del que llama el *Complejo de Jonás*.

Para cada elemento plantea la correspondencia con su animal real-simbólico esencial. A la tierra corresponde *la serpiente*, con su impresionante carga de significaciones míticas, alegóricas, simbólicas, psicológicas, filosóficas, teológicas, ético-estéticas.

Acerca de este universo, de una riqueza infinita, explicito un esbozo de mi investigación en la que quiero subrayar especialmente una característica fundamental entre las posibles acciones de la imaginación: ella transgrede y altera las dimensiones de las cosas, o bien las miniaturiza o bien las maximiza, realizando una verdadera dialéctica de lo grande y lo pequeño.

Tanto un personaje puede habitar una molécula, como una manzana puede ocupar todo el espacio de una habitación, como lo ejemplifica la pintura de René Magritte, o el personaje del gigante de los cuentos y la presencia del gigante originario en múltiples mitos de los orígenes, y sus correlativas pinturas rupestres.

Anoto de manera enfática el vínculo fundamental entre las imágenes míticas y las imágenes de las pinturas rupestres en las que aquellas se condensan y coagulan, se exponen en piedra, para ser observadas, "leídas" y enseñadas en las primeras grandes pedagogías de la historia.

Así, la imaginación visita todos los mundos posibles que habitan en cada cosa. En estas actividades, los movimientos tie-

nen su sístole y su diástole, la intimidad y la expansión. Entonces no se trata ya de que la imaginación diseñe formas, sino de que trascienda las formas dibujadas y desarrolle en imágenes los valores de la intimidad.

Las imágenes siempre expresan valores. "Las más simples imágenes de la materia, las calificaciones más comunes, se establecen en un reino de valores".[19]

En este caso, se trata de la intensidad de valores de intimidad. Entonces el poeta encuentra así una vía para invitarnos a mundos de lo sutil.

Bachelard recuerda a Rilke buscando en el corazón de las rosas, un cuerpo de suave intimidad. Dice Rilke:

Qué cielos se reflejan ahí
en el lago interior
de estas rosas abiertas.

Y Bachelard responde:

> Todo el cielo se sostiene en el espacio de una rosa. El mundo viene a vivir en un perfume.[20]

El poeta expresa la intimidad de un ser del mundo exterior, visita su intimidad, y la pesantez de la materia terrestre se vuelve ligera, sutil.

He ahí un verdadero proceso de alquimia poética. La sublimación, cara al psicoanálisis, de la que al mismo tiempo desconfía, alcanza su plenitud en la alquimia, y en la recuperación alquímica de la poética de Bachelard.

La prosa poética de Bachelard logra la volatilización alquímica del plomo.

En síntesis, las imágenes de la tierra se prodigan pasando por las grutas, las cavernas y los laberintos; las piedras, los cristales y los árboles. A través de las imágenes de la tierra la imaginación metaforiza o simboliza los seres enraizados o no enraiza-

dos. Erige de allí toda una fenomenología de situaciones y tipos humanos, con sus ético-estéticas concomitantes. Todo ello construido en una suerte de filigrana pues la imaginación poética transmuta lo tosco en extrema delicadeza, la pesantez en ligereza, lo burdo se vuelve sutil.

Atención: es éste un llamado de alerta y más aún una profunda lección para el hombre contemporáneo hundido hasta el cuello en los detestables usos de la imaginación humana y sus imágenes mediáticas que apabullan a los espectadores desprevenidos con la violencia morbosa, la obscenidad, lo prosaico, lo grotesco y lo banal, como los "valores" puestos en imágenes, con los que se anestesia y deforma la imaginación creadora esencial.

La imaginación poética del *agua*

En su obra *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière,*[21] Gaston Bachelard trabaja la imaginación poética del agua.

El agua es otro centro de poesía, por cuanto en torno a ella se realiza una condensación de imágenes siempre nuevas en cada poeta, pero constantes en todos los tiempos, porque las imágenes poéticas del agua constituyen otra "imagen primordial".

El amor por la belleza del agua se manifiesta con mil lazos, en fuentes (sources y fontaines), en estanques, arroyos y ríos, en su sustancia y en sus fuerzas.

Para mi espíritu, esta obra no complace totalmente la expectativa natural de un alma oceánica y Bachelard lo expresa claramente.[22]

Nuestro filósofo nacido en Champagne en el pueblito de Bar-sur-Aube, confiesa haber visto el océano relativamente tarde en su vida.

Ciertamente un ser de mar, nacido junto al mar, hubiera escrito otra obra sobre el agua. El océano, maestro de infinitos musicales, pródigo de espejos, con su siempre renovada invita-

ción de horizontes lejanos, imaginaciones de otras geografías y otros pueblos, pienso que debería ser el protagonista central de las aguas primordiales.

Efectivamente, esta constatación funge como una suerte de prueba de la verdad del aserto fundamental de Bachelard cuando afirma: "el bosque es un estado del alma".

Del mismo modo yo agrego: "el mar se lleva en el alma", la geografía puebla nuestra vida íntima, la geografía se lleva dentro, va con cada uno de nosotros, estemos donde estemos.

La geografía exterior habita el interior de ese ser *entreabierto* que es el ser humano.[23]

Por esta vía Bachelard expresa de otro modo la preeminencia del sueño sobre la realidad, cuando afirma:

> … se sueña antes de contemplar. Antes de ser un espectáculo consciente, todo paisaje es una experiencia onírica. Sólo se mira con pasión estética los paisajes que se han visto primero en sueño.[24]

El agua designa un "tipo de destino", un destino de metamorfosis inherente al ser, a la sustancia del ser.

Así, dice Bachelard, el "lector comprenderá más simpáticamente, más dolorosamente uno de los caracteres del heracliteismo".

En el nivel de la poética del agua, la filosofía de Heráclito se convierte en una filosofía "*concreta*" y "*total*". En su profundidad, el ser humano es portador; lleva en sí el destino del agua que corre. Vive la transitoriedad; quien vive consagrado al agua es un ser en vértigo.

La muerte del agua es la muerte de cada instante, la muerte cotidiana; no como la muerte exuberante del fuego, que en un instante se traga la vida.[25]

Su poética del agua es un viaje por las aguas corrientes, las aguas durmientes.

Las aguas claras asumen siempre su papel de espejo para el siempre nuevo *mito de Narciso* que, así, en su renacimiento eterno, prueba su carácter de "imagen primordial", de arquetipo humano.

Las aguas claras llaman al ojo, enseñan poéticamente los reflejos.

Su animal simbólico es el *cisne*, que, entre otras alusiones, trae a *Leda* y el huevo.[26]

El agua invoca además los *complejos-mitos de Caronte y de Ofelia*.

Las aguas dulces y las aguas saladas integran la poética.

Las aguas femeninas, el agua maternal, el agua violenta que expresa la cólera del cosmos.

El agua y la sangre, el sueño, la melancolía, el viaje y la muerte. Y también están las aguas enfermas, pesadas, la muerte total, que tan bien encarna la poesía de Edgar Allan Poe.

Del matrimonio alquímico de la tierra y el agua surge esa materia primordial que es *la pasta*.

La pasta no viene sola, ella nace de *la mano*. Entonces Bachelard retoma en varias ocasiones la poética de la mano.[27]

Cuando el *ojo* se fatiga de la dureza, el arte de Salvador Dalí le regala "los relojes blandos".[28]

Finalmente, las aguas puras o impuras arrancan al Bachelard químico, alquimista y esteta, unas páginas fundamentales. Aquí, una vez más, Bachelard deja a un lado los principios de la razón, el hombre racionalista, diurno, el hombre de vigilia, el químico que en el laboratorio determina con sus análisis precisos la pureza o impureza del agua.

En este contexto, Bachelard el soñador, los principios de la imaginación, el hombre nocturno, el que ensueña y sueña, el hombre de los campos, el espíritu precientífico, el inconsciente,

conocen muy bien las virtudes del agua pura o impura. En este ámbito, la impureza aparece como símbolo del mal y de la enfermedad, que pueblan innumerables tratados de alquimia, de religiones, de ética, de mística.

Entonces, una vez más, los análisis empírico-racionales del químico necesitan ser complementados por las intuiciones del alquimista, una vez más el régimen nocturno de las imágenes permite completar el régimen diurno, la poética y la epistemología, la imaginación y la razón complementarias nos devuelven un ser humano integral.

En fin, ese gran pedagogo de la humanidad que es Bachelard nos está dando otra lección:

"purificarse no es pura y simplemente limpiarse". *El agua pura es fuente de luz, es una vía regia de purificación, el agua pura es sutil.*[29]

La imaginación poética del *aire*

En *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement,*[30] Bachelard hace explícitos dos enunciados básicos de su poética que llamaré dos premisas.

Primero: "Un ser privado de la *función de lo irreal* es un neurótico tanto como el ser privado de la *función de lo real*".[31]

Esta idea contiene una respuesta crítica a la concepción de Freud cuando sostiene que el neurótico tiene una perturbación en la *función de lo real.* Bachelard considera que una perturbación en la *función de lo irreal* es tan enferma como la primera, porque si la función de *apertura* que es la imaginación no trabaja bien, no participa como tal, proponiendo alternativas, novedades, sueños e hipótesis, ensueños y fantasías, entonces la percepción misma de lo real se empobrece enormemente y permanece en una suerte de anestesia provocada por el hábito y la repetición, por la ausencia de novedad.

En tal sentido, la imaginación poética que crea imágenes nuevas, originales, pero que embonan con las imágenes primordiales, con las imágenes originarias de la materia, concentrada en los elementos, promueve otro anclaje en lo real, un real-imaginario. Y el ser humano se recupera en su carácter originario ligado a un ser cósmico; se *re-anuda* al mundo circundante; a lo así llamado, parcial y pobremente, “lo real” a secas.

Segundo, “el conocimiento poético del mundo precede, como conviene, al conocimiento razonable de los objetos. El mundo es bello antes de ser verdadero. El mundo es admirado antes de ser verificado”.

La imaginación tiene un papel fundamental en toda génesis espiritual.

En esta obra, el autor pone el acento en la imaginación dinámica, más que en la imaginación material, es decir, en los movimientos, los trayectos imaginarios más que en la fenomenología de las imágenes del aire. Entre ellas aparece el aire de la calma: “aire tranquilo”, “aire azul”, y aires violentos, vientos y huracanes.

La imaginación material del aire describe este psiquismo poético de la ligereza, el aliento, el soplo. Es el elemento sutil por excelencia; así es el alimento de los espíritus de una extrema delicadeza y elevación.

En este sentido, *la alquimia* materializa las imágenes del poeta. Una nueva referencia a la alquimia se impone como fundamental. La alquimia considera que en el aire laten fuerzas invisibles. El aire tiene un fuerte poder en su naturaleza sutil.

En tanto que *aliento* se inscribe en la naturaleza humana, es signo de salud y signo de vida.

Además, mezcladas a las imágenes materiales del aire es preciso estudiar las imágenes de la contaminación, los olores nau-

seabundos, descompuestos, putrefactos, malsanos, las imágenes con olor a muerte.

Y junto con ellos, las imágenes de los más exquisitos aromas, esencias sugerentes de mundos imaginarios exuberantes de vida, de un erotismo sutil y delicados perfumes paradisíacos.

La imaginación dinámica del aire describe trayectos horizontales y trayectos verticales, hacia abajo, hacia el vientre de la tierra, cavernas, abismos; y hacia arriba, hacia el cielo, hacia el sol.

Esas imágenes dinámicas aparecen como "agentes del drama cósmico", que ellas reviven, y al hombre como su actor.

Una imagen dinámica nos pone en el origen de un movimiento, en el impulso de un movimiento poéticamente imaginado, es un punto de partida. En este sentido, Bachelard considera que es "una imagen absoluta".[32]

Su imaginario se puebla con las imágenes de los inmemoriales "sueños del vuelo". En ellos no se necesitan alas, no se copian los pájaros, no es mímesis de la realidad, el soñador se ha vuelto aéreo.

Entre los *trayectos horizontales*, la imaginación del movimiento habita las imágenes del vagabundeo o del viaje. En este sentido, ella ofrece un abanico abierto de intinerarios posibles, entre todos ellos, menciono sólo tres: el viaje de la vida hacia un fin, hacia un destino, compuesto de pequeños trayectos, pequeñas metas, que Bachelard plantea en la metáfora del "hombre flecha", (como también lo hace Paul Klee en su obra *Bases para la estructuración del arte*); el viaje iniciático y el viaje hacia la muerte.

Entre los *trayectos verticales,* —ya sea los movimientos de caída o los de elevación—, entre éstos, ella transporta y puebla de imágenes los movimientos de la trascendencia en la inmanencia, a partir de lo cuál la ético-estética de lo bajo y lo alto, el in-

fierno y el cielo, la animalidad y la humanidad, el hombre y el superhombre, la ascensión y el descenso religioso, la ascensión fusionante de la mística, todo ello encuentra su realización poética en las aportaciones de la imaginación dinámica del aire.

En esta obra la presencia del mito se concentra en la imagen del *árbol cósmico*. En cuanto al símbolo fundamental, no es un animal, sino *el ala*.

La imaginación poética del *fuego*

La vertiente poética de Bachelard se vuelve explícita, en su itinerario intelectual, en el año 1938 en *La psychanalyse du feu* y, por así decir, se cierra con su obra póstuma *Fragments d'une Poétique du Feu*, compilación de notas, ideas, proyectos reunidos y anotados por su hija Suzanne Bachelard (1988).[33]

En la primera de sus obras leemos:

> El fuego es íntimo y universal, vive en nuestro corazón. Vive en el cielo. Sube de las profundidades de la sustancia y se ofrece como un amor. Redesciende en la materia y se esconde, latente, contenido como el odio y la venganza. Entre todos los fenómenos, es verdaderamente el único que puede recibir tan claramente las dos valorizaciones contrarias: el bien y el mal. Brilla en el Paraíso. Quema en el Infierno. Es dulzura y tortura. Es cocina y apocalipsis…[34]

Ya desde esta obra inicial de la poética aparecen tesis fundamentales.[35]

Primero, la tesis que ya mencionamos y ahora llamaremos la inversión del realismo crudo, en cuanto primero es la ensoñación, el sueño de algo, y después la aprehensión real. Se sueña antes de contemplar, antes de conocer, antes de verificar.

Segundo, la crítica al pragmatismo: antes de la acción viene la ensoñación.

Tercero, la inversión del utilitarismo, que puede concentrarse en la crítica de Bachelard a Frazer (*La rama dorada*), que puede resumirse en este enunciado:

> La explicación por lo útil debe ceder ante la explicación por lo agradable.

Entre estas tesis del punto de vista lógico es posible establecer relaciones de coordinación, implicación y sucesión. Entre ellas hay una prioridad lógica y, además, temporal.

Pongamos un ejemplo concreto: un árbol.

Ante todo lo imagino, imagino qué puede ser ese ente, es el árbol soñado, en cuyas imágenes se traduce la resonancia y la repercusión de ese árbol en el espíritu del observador. He aquí la inversión del realismo.

Después, el árbol deviene una mesa, es la inversión del utilitarismo, tesis muy radical, pues implica ni más ni menos el cuestionamiento de la concepción del comienzo de la especie humana como *homo faber*.

¿Qué hace ésto posible?

La fuerza de la imaginación que es una función de transgresión de los límites, de trascenderse a sí mismo y de colocarse frente al mundo.

En esta obra Bachelard hace relevancia en la imaginación como "la fuerza misma de la producción psíquica", la creadora de metáforas, y de metáforas de metáforas, con las que se constituye la trama del espíritu poético.[36]

Comparto esta tesis bachelardiana porque considero a la imaginación sana como verdadero *dínamo del psiquismo* humano en todos los órdenes. Sostengo que la imaginación humana sana es el *catalizador por excelencia*, el acicate de todas las funciones psíquicas.

En esta obra, Bachelard realiza un recorrido deslumbrante desde el fuego y la vida, pasando por el fuego y la sexualidad protagonizado por la Alquimia; el fuego y la sabiduría centrado en el mito de Prometeo; el fuego y el amor cuyo modelo es la filosofía de Novalis.

Esta obra, aún próxima al psicoanálisis, recorre varios complejos fundamentales, llamados por Bachelard: *el complejo de*

Prometeo, el complejo de Empédocles, el complejo de Novalis, el complejo de Hoffman.

Su animal simbólico es *el fénix*, símbolo de la regeneración y del renacimiento, luego de quemarse en su propio fuego, como quería Nietzsche, cercano a las diversas religiones, a la alquimia, al mito del renacimiento de las cenizas.

El fuego es no sólo *calor* quemante, imagen del más absoluto anonadamiento, sino también *luz*, y el fuego supremo, el sol, es la fuente de la vida, de la procreación y de la luz.

La dialéctica hermética de oscuridad y luz, de seres oscuros y seres de luz, y toda su caudalosa tradición occidental, en todo tipo de metáforas reales de orden estético, ético y epistémico, se condensan en esta poética de Bachelard.

Los valores ambivalentes lo caracterizan especialmente: el fuego es castigo infernal, o incandescencia del fuego divino, es odio y amor, impureza y purificación.

Las imágenes vívidas del fuego muestran tanto la fusión ígnea total en "la unión mística" como también la lógica suprema del oxímoron. Vaya sólo un ejemplo sublime: el fuego helado de San Juan de la Cruz.

Conclusión

Para concluir, si tuviera que resumir las aportaciones fundamentales de Bachelard debo destacar que su pensamiento nos presenta más que al físico, al químico o al matemático, al alquimista, al filósofo, epistemólogo y esteta, metafísico y ético. Más que todo ello, su obra es un concentrado de sabiduría. Y el personaje Bachelard es la encarnación de un espíritu de otro tiempo, de un espíritu antiguo, de un espíritu viejo y en transmigración, con la vitalidad de un joven, con la frescura de un pensamiento montaraz —como se reconoce a sí mismo— con la libertad de un niño.

He trazado *un retrato encarnado del sabio*.

Bibliografía

Bachelard, G. (2005), *Causeries (1952-1954),* Nápoles, Ed. Il Melangolo.

Bachelard, G. (1994), *La poétique de l´espace,* París, PUF.

Bachelard, G. (1988), *Fragments d´une Poétique du Feu, Établissement du texte,* avant-propos et notes de Suzanne Bachelard, París, PUF.

Bachelard, G. (1949), *La psychanalyse du feu,* París, J. Corti.

Bachelard, G. (1948), *La Terre et les rêveries du repos. Essai sur les images d´intimité,* París, J. Corti.

Bachelard, G. (1946), *L´air et les songes. Essai sur l´imagination du mouvement,* París, J. Corti.

Bachelard, G. (1942), *L´eau et les rêves. Essai sur l´imagination de la matière,* París, J. Corti.

Lapoujade, M. N. (2007), "Proposition d´une application éthico-esthétique de la psychoanalyse du feu", en Jacques André (ed.), *L´imagi- naire du feu. Approches bachelardiennes,* Lyon.

Lapoujade, M. N. (comp.) (2001), *Imagen, signo y símbolo,* Puebla, FFyL/Universidad Autónoma de Puebla.

Lapoujade, M. N. (1988), *Filosofía de la imaginació*n, México, Siglo XXI.

Lapoujade, M. N., "Imagen y temporalidad", en *Revista Relaciones,* núm. 98, Uruguay.

---

[1] M.N. Lapoujade, *Filosofía de la imaginación,* México, Siglo XXI, 1988.. Asimismo "Imagen y temporalidad", en Revista *Relaciones,* núm. 98, Montevideo, 1992.

[2] M.N. Lapoujade, *Filosofía de la imaginación,* p. 21.

[3] M.N. Lapoujade, *op. cit.*, p. 150.

[4] G. Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement,* París, Librairie J. Corti, 1943, p. 216.

[5] G. Bachelard, *op. cit.*, p. 19.

[6] *Id.*, p. 216.

[7] G. Bachelard, *Causeries (1952-54)*, Nápoles, Ed. Il melangolo, 2005, p. 20.

[8] *Id.*, p. 26-27.

[9] *Id.*, p. 61.

[10] M.N. Lapoujade, "Lo imaginario y las piedras", en M.N. Lapoujade (comp.), *Imagen, Signo y Símbolo*, FFyL/UNAM-Universidad Autónoma de Puebla, México, 2001.

[11] G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images d'intimité*, París, Librairie José Corti, 1948, p. 11.

[12] G. Bachelard, *L'air et les songes*, p. 51.

[13] *Id.*, p. 255.

[14] G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, París, Librairie José Corti, 1942, p. 27.

[15] *Id.*, p. 172, 173..

[16] *Id.*, p. 25.

[17] *Id.*, p. 216.

[18] *Id.*, p. 17 y 18. Esta propuesta de la noción de arte respecto de la naturaleza, la trabajé en Van-Gogh en su relación con Kant, M.N. Lapoujade, "Van-Gogh: lo maravilloso cotidiano", en Revista *Utopías*, FFyL/UNAM, febrero-marzo, 1991, pp. 63-67.

[19] G. Bachelard, *Causeries*, p. 62.

[20] G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, París, José Corti, 1948 , p. 53.

[21] G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, París, Librairie José Corti, 1942.

[22] "Je suis né dans un pays de ruisseaux et de rivières, dans un coin de la Champagne vallonnée… Mon plaisir est encore d'accompagner le riusseau, de marcher le long des berges… Mon 'ailleurs' ne va pas plus loin. J'avais presque trente ans quand j'ai vu l'ocèan pour la première fois. Aussi, dans ce livre, je parlerai mal de la mer, j'en parlerai indirectement en écoutant ce qu'en disent les livres des poètes, j'en parlerai en restant sous l'influence des poncifs scolaires relatifs à l'infini". *Id.*, p. 15.

[23] G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, París, Presses Universitaires de France, 1994. Dice el autor, "la fôret est un état d'âme", p. 171; "L'homme est l'être entr'ouvert", p. 200.

[24] G. Bachelard, *L'eau...*, p. 11.

[25] *Id.*, p. 13.

[26] *Id.*, p. 52.

[27] *L'eau...*, p. 124 y ss., *Causeries*, etc.

[28] *L'eau...*, p. 123.

[29] *Id.*, p. 161 y 164. Bachelard se ha anticipado a nuestras comerciales modas terapéuticas y en cada elemento recuerda la autenticidad de su terapia concomitante, muy próximo a la medicina natural, entre otras por ejemplo la medicina prehispánica, la oriental, etc. Así, cada obra incluye la evocación de la terapia con tierra, la hidroterapia, la terapia con aire, baños de vapor, con fuego, etcétera.

[30] G. Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, París, Librairie José Corti, 1943.

[31] *Op. cit.*, p. 13.

[32] G. Bachelard, *Causeries*, p. 54.

[33] G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, París, Librairie José Corti, 1949 y *Fragments d'une Poétique du Feu*, Établissement du texte, Avant-Propos et Notes de Suzanne Bachelard, París, Presses Universitaires de France, 1988.

[34] G. Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, p. 24.

[35] M.N. Lapoujade, "Proposition d'une application éthico-esthétique de La psychanalyse du feu", en *L'imaginaire du feu. Approches bachelardiennes*, sous la direction de M. Courtois, Jacques André, Éditeur, Lyon, 2007, p. 57.

[36] G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, p. 185 y ss.

III
Poética, morada y exilio: en torno a Gaston Bachelard

por Rossana Cassigoli

Imaginar será siempre más grande que vivir.

Bachelard, *La poética del espacio*

Principio

Entre los "libros amados"[1] reluce *La poética del espacio*. Colmado de intuiciones latentes nos maravilla y sustrae del orden de la causalidad. Sucumbimos al éxtasis de la minuciosidad y revelación de la amplísima variedad de las sustancias y formas del universo íntimo, experimentadas en los espacios humanos venerados o temidos.

> Cuando el filósofo busca junto a los poetas lecciones de individualización del mundo, se convence de que el mundo no está en el orden del sustantivo, sino en el orden del adjetivo. Si se reconociera en los sistemas filosóficos referentes al universo la parte que corresponde a la imaginación, se vería aparecer un germen, un adjetivo. Se podría dar este consejo: para encontrar la esencia de una filosofía del mundo, buscad el adjetivo.[2]

También un fulgor sobrenatural nos transmuta; la íntima fantasía que nutre la cordial "amistad de las cosas"[3] no deja de encender el fuego en un espíritu naciente, quimera que ofrece una posible "salida" al ánima humana contemporánea "desolada y deserta", baldía e infecunda:

> Experiencia de un desierto no buscado como el de los anacoretas, de una convivencia nuevamente *deserta,* en que todo es tangencial y difícilmente convergente en este encuentro ilusorio de vidas que permanecen, en el fondo, inconmensurables: cada quien a lo propio.[4]

En medio de una existencia degradada en rutina, asediada por estados anímicos robados a un tiempo ontológicamente insolidario[5], Bachelard suscita en nuestro interior la reflexión hospitalaria azuzada por la imagen poética de la morada humana, en cuyo contorno la poesía surge como "un alma inaugurando una forma".[6] Descubre con templanza la solidaridad de la forma y la persona: "Demuestra que la forma es una persona y que la persona es una forma".[7] Espíritu inaugural es el alma, dice Bachelard, potencia primera de la dignidad humana. El alma, arquetipo natural, es lo que de vivo hay en el hombre: "Si no

fuera por la vivacidad y la irisación del alma, (que juega su juego élfico) el hombre se hubiera detenido dominado por su mayor pasión, la inercia".[8]

En la experiencia retraída de la lectura, esta alma demiurga nos brinda una hospitalidad en cuyo recibimiento el huésped deviene rehén, parafraseando la aporía portentosa de Emmanuel Levinas.[9] La investigación bachelardiana apuesta a la suerte de una experiencia emocional y estética en que pudiesen converger las *temporalidades disgregadas de la existencia*; búsqueda de una experiencia común o *tempo realmente común*.[10]

He aquí la poética en su adherencia clásica: reflexión del alma, congregación interior. Mimesis entre poética y memoria en su cualidad compartida de cifrar irrupciones en el *continuum* de los recuerdos y su eventual linealidad fáctica. Los filósofos griegos sumergieron la memoria en el ser interior o dominios del alma; pensamiento que condujo a la distinción aristotélica entre *mneme,* memoria, y *anamnesis,* reminiscencia. La esencia de la memoria residiría, primaria, originalmente, en la congregación (*Versammlung*).[11] Bachelard enciende la luz comunicativa de este origen: "La imagen poética es un resplandor del pasado".[12] Memoria y poética, conocimiento y no verdad, forma evanescente y fragmentaria de un saber que ningún otro discernimiento posee. Trabajo inconsistente del alma.

A las próximas páginas las alienta el propósito de distinguir atributos de la morada humana experimentada fenoménicamente, como imaginación poética y *lugar* forzoso de reflexión filosófica.[13] También derivar aspectos esenciales de la obra de Bachelard posibles de transmutar en herramientas filosóficas que irradien el contorno y el dato inmediato. Aventurar, a fin de cuentas, una "polifonía" con señales de otras escrituras fenomenológicas[14] que han rastreado los sentidos filosóficos del habitar[15] y destacado la centralidad de la intimidad y condición

domiciliaria en la gestación del ser. Mi investigación recalca los vínculos fenoménicos y experienciales entre la morada y la memoria en el trabajo de *duelo poético* (o justicia poética), en relación con la pérdida irreparable del lugar simbólico.[16]

El recorrido incluirá una elucidación de la fenomenología del habitar bachelardiano como destinación a la dialéctica de la intimidad y la “mundanidad del afuera”. Una problematización de la “originariedad” y su relación con la poética, entendida ésta como crítica a toda tradición cultural, es decir, crítica a la hipostación[17] de la reflexión ética y estética sobre el ser. Un desvío explorará una habitabilidad exiliada, para descubrir la poética como reflexión de la pérdida, y resistencia de la lengua contra una tradición cultural encubridora del Mal.[18] Desea vislumbrar este trabajo una poética del refugio existencial para la reconstrucción precaria del ser indomiciliado. La fenomenología del habitar bachelardiano no ha de confundirse con la “necesidad habitacional”, ni lo poético con ocuparse de lo estético.[19]

Morada íntima e imaginación poética

Para Teresa de Ávila el hablar interior se llama “alma”.[20] Es un hablar que ignora aquello de lo que es eco; un gemido o un murmullo al que le falta su espacio. Esta alma, espíritu, o “el que habla”, está en busca de un lugar, a la manera de los fantasmas, cuya inquietud es la espera de una morada. Una ficción del alma que produce una morada que no es la suya, el lugar ficticio que permite un hablar que no tiene un lugar propio donde se haga oír. Es la ficción del castillo interior como la isla Utopía de Moro. Hay muchas clases de dulzuras en el castillo teresiano: gustos que provienen de la boca, deleites, alegrías sensibles, regalos emotivos. El cuerpo se convierte en órgano de estos favores y gracias espirituales, es acariciado por esos toques. “Y todo esto es para vosotras, dice Teresa a sus hermanas

del convento, considerando el mucho encerramiento y pocas cosas de entretenimiento que tenéis, me parece que os será de consuelo deleitaros en este castillo interior; pues sin licencia de las superioras podréis entraros y pasearos por él a cualquier hora. Siempre se puede entrar al jardín del amor".[21] La imaginación encarna en emancipación existencial.

La comprobación es la muerte de las imágenes: "El hombre es mudo, es la imagen la que habla".[22] Los hechos que germinan en el claroscuro de la casa bachelardiana son en apariencia intrascendentes, también en el sentido de "insignificantes". Concierne al terreno de lo culturalmente inadvertido; al lugar que el discurso otorga al mundo de las "insignificancias" removidas tras la diaria existencia humilde. Cuando Bachelard clarifica que la casa se transpone en valores humanos[23], ve en ellos el tao que hace resplandecer al ser. Rescata lo banal que ha tomado la forma de experiencias soterradas y esencialmente remotas. Cuando se les agita se revela que están vivas; "operan al amparo de la conciencia desadvertida y echan raíces hasta el fondo de ella".[24]

Es preciso llevar el ensueño a fondo para conmoverse ante el gran museo de las cosas insignificantes.[25] La arqueología de la conciencia, los sueños de la vigilia y la imaginación emancipadora, le muestran a Bachelard que tales hechos son reveladores para la vida y pueden conducirnos no sólo a la ensoñación poética, sino a la experiencia común que buscamos. La poética de la casa nos orienta hacia lo que Giannini describió como "modos de disponibilidad de Sí y de reflexión"[26] que abordaré en un apartado ulterior. Lo insignificante nos revela extraños refinamientos; se requiere cultivarlo: "En la naturaleza se está raramente en país conocido; hay a cada paso con qué humillar y mortificar a los espíritus soberbios".[27] No es trivial el acierto de estas líneas:

> En medio de la atrocidad e indiferencia de la historia, un puñado de hombres y mujeres ha estado creativamente poseído por el irresistible esplendor de lo inútil. En ellos reside la eminente dignidad, la magnificencia de nuestra brutal especie.[28]

Los efímeros fragmentos de memoria insertos en prácticas, pululantes bajo la forma de dioses lares[29] o espíritus silenciosos del lugar, constituyen datos materiales que imprimen en la vida social marcas engañosamente insignificantes que no obstante resultan determinantes; infiltran "señales heterogéneas en la gramática del sentido impuesto".[30]

A una investigación sobre las imágenes de la intimidad corresponde el problema de la poética de la casa. Referencia forzosa para situar la morada, en la constelación de sus herencias, es Carl Jung.[31] Fuente indispensable de la obra de Bachelard, Jung había concebido la casa como instrumento de análisis para el alma. La percepción de un universo humano desacralizado lo condujo a un modo de interpretación de la cultura y la psique donde el trasfondo arquetípico quedó reformulado en términos de una historia originaria. La noción junguiana de inconsciente colectivo y su herencia agustiniana del concepto de arquetipo[32] se deslizaron de un planteamiento psicológico a un trazado más abierto y espiritual. Su pensamiento nutre el acervo de una antropología simbólica si concedemos que la etnología se ocupa de los aspectos inconscientes de la vida social.

Bachelard examina "las imágenes sencillas del espacio feliz".[33] Imágenes que aspiran a determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los lugares amados y defendidos contra las fuerzas adversas. Aunque un aspecto clave de la concepción bachelardiana de la imaginación poética alude al presente de la imagen —mientras el pasado permanece ausente— la imagen poética procede de una ontología directa;[34] la relación entre una imagen poética nueva y un arquetipo dormido

nos remite a procesos antropológicos de repercusión y resonancia.

El abordaje de la casa arquetípica rebasa la descripción y la subjetividad. Es poética. Hay que arribar a las *virtudes primeras* donde se rebela una adhesión innata a la función naciente del habitar. Pues en cuanto la vida se instala, se protege, se cubre, se oculta, la imaginación simpatiza con el ser que habita ese espacio protegido.[35] Por obra de la imagen poética, Bachelard fortalece en nuestro interior la cepa de un primer arquetipo que es la casa y los continentes, "hibernación de los gérmenes y del sueño de la crisálida".[36] Umbral del fuego y del hogar, antecedentes de la cavidad arquetipo que es la caverna,[37] grandes símbolos de la maduración y la intimidad.[38] Hueco fundamental, primera concha enigmática.[39] Nos emplaza Bachelard a saborear los frutos de su vocación naturalista y poética: "La concha es un caldero de hechicera donde hierve la animalidad".[40] Y en otro párrafo grácil nos revela que las conchas son sujetos sublimes de contemplación del espíritu.[41]

De la multiplicidad proliferante y desorbitada de todos los ensueños, Bachelard persigue a los que buscan las más curiosas imágenes de la casa, pero nos resguarda del lugar común; pues llega un tiempo en que se reprimen las imágenes ingenuas, en que se esquivan las imágenes gastadas: "Y no hay ninguna tan gastada como la concha-casa; demasiado vieja para que se pueda rejuvenecer".[42] A la hermosura de la forma exacta se agregó la belleza de la esencia; con los nidos y las conchas se multiplican las imágenes que instruyen bajo formas primordiales la función de habitar. "Nido, concha, dos grandiosas imágenes que redundan en los ensueños".[43]

El nido ofrece una oportunidad de tachar el error sobre la función principal de la fenomenología filosófica cuya tarea no

es descubrir los nidos encontrados en la naturaleza. Tal fenomenología del nido surgiría al aclarar el asombro que nos hace su presa cuando hojeamos un álbum de nidos:

> o si pudiéramos encontrar de nuevo nuestro deslumbramiento candoroso cuando antaño descubríamos un nido. Este deslumbramiento no se desgasta, el descubrimiento de un nido nos lleva otra vez a nuestra infancia, a una infancia. A las infancias que deberíamos haber tenido. La casa del pasado se ha convertido en una gran imagen, la gran imagen de las intimidades perdidas.[44]

El valor domiciliario del nido acredita la marca de un instinto muy seguro; es para el pájaro un albergue blando y cálido, un escondrijo de la "vida alada". Contemplar un nido nos evoca el origen de una confianza cósmica. Los pájaros, escribe, sólo conocen amores pasajeros; "el nido se construye más tarde, después de la locura amorosa a través de los campos".[45] Pájaros: "Tiemblo ante la idea de hacerlo temblar. Temo que el pájaro que incuba sepa que soy un hombre, el ser que ha perdido la confianza de los pájaros".[46] De la imagen del nido a la imagen de la casa y viceversa, el tránsito no puede hacerse más que bajo el signo de la simplicidad. Bachelard nos brinda la poesía de Michelet: "La casa es la persona misma, su forma y su esfuerzo más inmediato; yo diría su padecimiento.[47]

Los objetos también moran, a la manera de dioses lares. Reflejan una visión del mundo en la que cada ser se concibe como un recipiente de interioridad.[48] Sin estos objetos nuestra vida íntima no tendría modelos de intimidad. Cajones, cofres y armarios existen habitados: "el hombre, gran soñador de cerraduras",[49] "cuando el poeta cierra el cofrecillo suscita una vida nocturna en la intimidad del mueble". El armario y los estantes, el escritorio y sus cajones, el cofre y su doble fondo devienen verdaderos órganos de la vida psicológica secreta. Poseen los cajones un poder mágico que propaga la filosofía: el cajón es el fundamento del espíritu humano, "el poeta prolonga al ebanista".[50] Saboreemos estas frases magníficas:

> En un armario, sólo un pobre de espíritu podría poner cualquier cosa. Poner cualquier cosa, de cualquier modo, en cualquier mueble, indica una debilidad insigne de la función de habitar. En el armario vive un centro de orden o más bien, allí el orden es un reino.[51]

Una casa puede leerse como un texto. La aprehensión imaginante dispone nuestros sentidos para la instantaneidad. Al abrir el mueble prorrumpe un "acontecimiento de blancura" y se descubre una morada: "el armario está lleno del tumulto mudo de los recuerdos". Armoire, regia palabra de la lengua francesa: *"L'armoire est plaine de linge. Il y a même des rayons de lune que je peux déplier"*.[52] El portento de la prosa lo impulsa a cifrar: "La lavanda sola pone una duración bergsoniana[53] en la jerarquía de las sábanas".[54] El cofrecillo, objeto que se abre,[55] es la memoria de lo inmemorial: "Es preciso todo el talento para hacer sentir esa identidad de las sombras íntimas".

Reflexión domiciliaria: origen y exilio

Todo árbol es pagano: se aferra a lo espacial.

Emmanuel Levinas

En el magnífico epítome de Giannini[56] que he procurado terciar, la reflexión cotidiana alude al modo más universal, menos privado, por el que las cosas, el universo, la vida misma, entran en estado de problematización filosófica. De aquí se transita a la problematización de la vida cotidiana: "Cotidiano —podría decir— es *lo que pasa* todos los días. El término "pasar" es ambiguo, porque pasa lo que repentinamente se instala en medio de la vida, lo que irrumpe en ella como novedad y, por otra parte, significa lo fluyente, lo que en su transitoriedad no deja huellas, al menos visibles".[57] Tal movimiento es "reflexivo" porque a través de distintas cosas retorna infatigablemente a un mismo punto de partida del espacio y el tiempo. Cuando este movimiento "reflexivo" se torna reflexión en un sentido psíquico y espiritual, el pensador se encuentra *implicado y compli-*

cado en aquello que explica, "se encuentra, lo más humanamente posible, en el centro del drama humano".[58]

Las próximas líneas nos ofrecen un indicio para interiorizar la aserción levinasiana del *regressum ad uterum*, vale decir a una "separatibidad"[59] protegida de la dispersión de la calle, mundo de todos y de nadie, o de la enajenación del trabajo:

> Cuando traspaso la puerta, el biombo, o la cortina que me separa del mundo público; cuando me descalzo y me voy despojando de imposiciones y de máscaras, abandonándome a la intimidad del amor, del sueño o del ensueño, entonces, cumplo el acto más simple y real de un regreso a mí mismo.[60]

En el domicilio el animal siente hambre y frío y emprende entonces la búsqueda de alimento, de leña, de un compañero. Comienza a internarse en el espacio externo, a abandonar su aparente "separatibidad protegida". Y aprende a intimar, a convivir con lo extraño porque tiene que sobrevivir, asegurarse, día a día, esa mismidad que el domicilio parecía ofrecerle. Tal salida a la intemperie, escribe Giannini, representa una ruptura con la ensoñación unitaria previa a la expulsión del Paraíso, como narra el mito. Este signo de retorno señala infinitos ensueños, porque los retornos humanos se realizan sobre el gran ritmo de la vida humana, ritmo que franquea años, "que lucha por el sueño contra todas las ausencias".[61]

El regreso a *sí mismo* comparece simbolizado por un recogimiento cotidiano en un domicilio personal poblado de cosas familiares disponibles: "espacio, tiempo, un orden vuelto hacia los requerimientos del ser domiciliado".[62] La identidad personal depende de que el orden de los dominios propios no se trastorne de la noche a la mañana:

> El recogimiento necesario para que la naturaleza pueda ser representada y trabajada, para que se perfile sólo como mundo, se realiza como casa. El hombre está en el mundo como habiendo venido desde un domicilio privado, desde "lo en sí" al que puede retirarse en todo momento […] concretamente, la morada no se sitúa en el mundo objetivo, sino que el mundo objetivo se sitúa con relación a mi morada. [63]

Cualquier objeto existe precisamente después de haber morado. Pero el aislamiento de la casa no se suscita mágicamente, no provoca químicamente el recogimiento, la subjetividad humana. Es necesario invertir los términos. El recogimiento, que es obra de la separación, se concreta como casa, como existencia en una morada y como existencia económica: "Porque el yo existe recogiéndose, se refugia empíricamente en una casa".[64]

Es la familiaridad labrada mediante la "reflexión" domiciliaria lo que permite la reintegración a la realidad, "reencontrarla y contar con ella cada día". Los trastornos inherentes a los cambios de lugar físico y simbólico, constantes en nuestra historia presente, acrecientan la sensación de pérdida y ruina:

> Si tuviera siempre que regresar como el fugitivo a otro punto de partida y despertar en medio de objetos extraños y seres desconocidos, terminaría por perder tal vez aquella certeza con la que cada mañana me levanto, seguro de ser aquel que se acostó la noche anterior. El hecho de despertar cada mañana y encontrar la realidad circundante, allí, tal como la dejé, y los objetos en su mismo orden y con aquella pacífica sustantividad resguardadora de nuestro reposo, esto, representa un hecho confirmatorio de que la vida no es sueño.[65]

Tal conmoción permanece adherida a los viajeros y desterrados para desempeñar un papel penetrante y mudo: revolución del sujeto desarraigado.[66] Entonces las emanaciones de la memoria arrollan con un halo fantasmal. No es imposible concebir una existencia que obligue rehacerse cada mañana, crear cada vez, reiniciar sus periplos y contornos. Un musulman, "el que ha visto a la Gorgona",[67] alude a otra cosa, a una existencia radicalmente opuesta a la del vivir cotidiano y quien lo ha experimentado es distinto de nosotros "seres domiciliados". La representación del musulmán viola no sólo los preceptos de la operación historiográfica sino, también, los de la memoria como función crítica y contra-relato.

El domicilio es mucho más que el sitio habilitado para el cobijo. La casa es un estado del alma, evocando la feliz máxima de Bachelard. El recogimiento que se produce *concretamente* como

habitación en una morada, descifró Levinas en *Totalidad e infinito*, se produce en la dulzura o calor de la intimidad, "No se trata de un estado del alma subjetivo, sino de un acontecimiento en la ecumenicidad del ser: un delicioso desfallecimiento en el orden ontológico".[68] Comprendió Bachelard cuán profundamente enraizados en nuestro inconsciente arquetípico se encuentran los sencillos valores de albergue que suscitan la intimidad del espacio interior. Una calidez nos reintegra a la primitividad del refugio; al recibir tal sensación nos estrechamos, nos acurrucamos: "Agazapar pertenece a la fenomenología del verbo habitar". Justiciero lúcido por la dignidad literaria de los espacios íntimos: "Sólo habita intensamente quien ha sabido agazaparse".[69]

La morada es educadora.[70] Frente a las formas animales[71] de la tempestad y el huracán, los valores de protección y de resistencia de la casa se trasponen en valores humanos, la casa se "estrecha" contra su habitante, capitaliza sus victorias contra el huracán: "Aquella noche fue verdaderamente mi madre". La casa no lucha, sólo sabe encerrarse entre cortinas. Recibe del invierno reservas de intimidad. Ella se transforma en "el verdadero ser de la humanidad pura";[72] en su interior amurallado el ser se concentra y aglutina y entonces el refugio deviene fortaleza, baluarte. Bachelard nos induce a observar que en toda la riqueza del vocabulario, en los verbos que traducirían las dinámicas del retiro, se encuentran imágenes del movimiento animal, de los movimientos de repliegue inscritos en los músculos.[73] Las imágenes primeras como el nido y la concha "solicitan de nosotros una primitividad"; nos retrotraen al origen,[74] a las virtudes primeras de la vida. Retornar al origen equivale a restañar una herida.

Nos comparte Giannini una reminiscencia del Quijote en *El libro de las convocaciones* de José Echeverría, para ilustrar que el

regreso domiciliario entraña una posibilidad de curación, un regreso a sí, desde la enajenación: "Don Quijote, vacío ya en su proyecto, vuelve a su casa, vuelve a sí mismo".[75] La casa obtiene de aquí una categoría primordial: sale de ella Don Quijote y a ella retorna; en su seno fragua su propósito de vida o lo robustece tras procesar el fracaso habido. Al cabo de dos regresos, a la casa habrá de llegar a perecer; "centro de gestación, de reflexión y de muerte, matriz, prisión, sepultura, se constituye en foco del relato".[76] Las casas perdidas para siempre viven en nosotros: "Está toda ella rota y repartida en mi…", narra Bachelard.[77] Frente a la casa natal trabaja la imagen de la casa soñada. Debemos estudiar cómo la dulce materia de la intimidad vuelve a encontrar por la casa su forma, la que tenía cuando encerraba un "calor primero". La casa alberga el ensueño, protege al soñador. Sin ella el hombre sería un ser disperso. Asegura la "sustantividad resguardadora de la dispersión del afuera".[78]

La casa es todas las casas oníricas. Remodela al hombre; [79] se abre, fuera de toda realidad, al campo del onirismo. Son los sueños los que traen las diversas moradas de nuestra vida al presente, para compenetrarse al guardar los días antiguos. En cada alucinación retornamos a nuestra infancia como a lo inmemorial. La casa, envuelta en los vapores de la inmovilidad, nos permitirá evocar fulgores de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial y del recuerdo".[80] Los recuerdos se mezclan con el ensueño, existen ellos mismos ensoñados. Acarrear tal ensoñación a la existencia conduce a una alucinación poética creadora de símbolos. Nuestra intimidad original es una actividad simbólica, en cuyas matrices, la casa onírica asume una extraordinaria sensibilidad. Un soñador de casas las ve por todos lados. Todo le sirve de germen para sus ensueños de moradas. *"Tout calice est demeure"*.[81] Tal simbolismo fraguado en la "alucinación poética" pertenece al lugar. Los lugares llegan

"esculpidos" desde "arriba", subraya Félix Duque, "el escultor del lugar habla desde la cima, como un intermediario entre el arriba y el abajo". El *poités* o poeta-demiurgo es el verdadero "hacedor de lugares". Nos emplaza en un dilema primordial: si ciertamente, se pregunta, son símbolos e imágenes ancestrales las que transforman el espacio en habitación, significa que no existen los *loci naturales* aristotélicos. O bien, que "cualquier lugar es bueno".[82] Fe racional que refrendará un verso de Hölderlin: "No hay medida en la tierra".[83] Tomemos prestada su cita de Unamuno: "Méteme, Padre Santo, en tu pecho, / misterioso hogar: / Dormiré, pues vengo deshecho / del duro bregar". Tierra marcada, elegida por el cielo.[84]

Los místicos introducen una "nostalgia" relativa en un país extraño: "Lo inexpresable, ciertamente, existe. Se *muestra*, es lo místico [*das Mystische*]".[85] Si, es verdad que ese país sigue siendo nuestro, pero estamos separados. Lo que los místicos echan a andar no se puede reducir a un interés por el pasado, ni siquiera a un viaje por nuestra memoria. Fundan el inicio de una "otra parte". Transforman al lector en habitante de campiñas o suburbios, "lejos de la atopía donde alojarnos en lo esencial".[86] Expresan así que nuestro propio lugar es algo extraño y que está en nosotros este deseo, irreductible, de regresar al terruño.[87] "No hay más patria que el paisaje de la infancia", escribió la poeta Gabriela Mistral con exactitud pedagógica. Geografía e historia; el suelo y el habitante.

La poética del espacio se ha fraguado como reflexión domiciliaria en el doble movimiento de lo poético y lo filosófico, que va en su búsqueda como vía de acceso a la experiencia común en un subsuelo hipotético de principios sumergidos. La casa es el punto al que se regresa siempre y desde cualquier horizonte. Obtiene entonces la calidad de eje de todo el proceso, se constituye en categoría fundamental de la estructura del ser:

> Ser domiciliado lo es el hombre cavernario de Platón, lo es el anacoreta —inmensamente domiciliado— el mendigo que se guarece bajo los puentes; el nómada, con su tienda ambulante; el universitario de provincia que vive en pensión, la asilada, en el prostíbulo; el conscripto, en el cuartel… Tal condición no es sólo propia de la especie humana, la animalidad más humilde también la detenta. Ya sea desde la guarida o desde la madriguera o el nido materno, la tela o la concha… cada individuo empieza a rehacer la historia de la especie, a construir su mundo, a levantarlo, a tejerlo, a atisbar sus horizontes y crear, dentro de ellos, los surcos circulares de su biografía cotidiana.[88]

Un espacio habitado lleva como esencia la noción de casa. La manta que envuelve al enfermo psiquiátrico marginal es una morada. Un tarro conservero con agua caliente bajo un puente del Mapocho.[89] Cualquier indomiciliado, por añadidura pobre, que ha de cavarse un "hueco fundamental" en la vera del camino hace una casa; un errante urbano y dopado por el *crack* en las inmediaciones del mercado hace su cama en el andén. El más sórdido de los refugios, el rincón, merece un examen. Bachelard nos incita a comprender la fenomenología de los rincones. Gran dignidad literaria la de los documentos psicológicos del rincón.[90] Un punto de partida de nuestras reflexiones es todo rincón de una casa, todo espacio reducido donde nos place acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos. Un rincón es el germen de un cuarto, de una casa, de un refugio que nos asegura un primer valor del ser: "la inmovilidad que irradia".[91] En muchos aspectos el rincón vivido se niega a la vida, restringe la vida, la oculta.

Una "inteligencia del escondite" rige en la vida de aquellos seres que experimentaron la devastación del "lugar de origen" en el sentido más irreversible; su pérdida e imposibilidad de duelo los empujó en el mejor de los casos al recogimiento. El arrinconamiento es "otra parte"; la clausura espacial y restricción corporal sostienen un fulgor mínimo de subsistencia, en la mágica repetición de una angosta rutina.

Distinta experiencia la de individuos que tras larga diáspora han retornado a su hogar original; a un pasado que posee la

forma de "tierra natal y comarca abandonada" en la frase ejemplar de Michel de Certeau. Muchos no encontraron su hogar al retornar.[92] Reintegrarse a una tierra no significa jamás recuperar el tiempo perdido. Es indecible e irrecuperable lo "descaminado de ella", en aquella prolongada ausencia que deviene ahora "teología del fantasma".[93] *Absens*[94] es la única muerta que no deja reposar a la ciudad, motivo del "duelo inaceptado que se ha convertido en la enfermedad de estar separado". "Asedia nuestros lugares. Y así, con que uno falte, todo falta".[95]

Jean Améry, otrora Hans Maier, tras haber sufrido un proceso de desapropiación "que comenzó con sus enseres y acabó con el lenguaje, la patria, la dignidad y el derecho a la vida misma",[96] comprueba el hecho de que no hay retorno. Todo lo habido estaba eclipsado:

> Había perdido sentido el nombre con que mis amigos me habían llamado desde mi infancia, con una inflexión dialectal [….] y también se habían desvanecido los amigos con quienes hablaba en mi dialecto natal [….] [se había desvanecido], todo cuanto colmaba mi conciencia; desde la historia de mi país que ya no era mío, hasta las imágenes del paisaje [….] ya no podía decir "nosotros" y por lo tanto decía "yo" sólo por costumbre, pero sin el sentimiento de poseerse plenamente a sí mismo.[97]

En una de sus últimas obras, la novela *Lefeu o la demolición*, Jean Améry describe el "arrinconamiento" de Lefeu Feuermann, pintor judío alemán exiliado en París:

> Último e irreductible inquilino de un edificio en demolición, se incrustó literalmente en el interior de las paredes desvencijadas e insalubres de su departamento. La verdad es que no podía vivir en otra parte, que simplemente echó raíces en ese lugar apestoso e incómodo que se había convertido en su nueva *Heimat Ersatz*[98] de una patria perdida para siempre o quizá nunca poseída. Su negativa a abandonar ese lugar también es un acto de resistencia. Se trata de defender y oponer la indudable decrepitud de "su gruta en lo alto" a la "rutilante decadencia" de su época.[99]

Envueltos ya en la universalidad de lo sobrenatural comprendemos este pasaje: "Desde el fondo de su rincón el soñador vuelve a ver una casa más vieja, la casa de otro país, haciendo así una síntesis de la casa natal y de la casa onírica".[100] No se

adjudique aquí al "lugar de origen" el sello de "una bandera de guerra contra ese lugar global del Destino".[101] La pérdida del lugar equivale al quebranto de la familiaridad y la confianza en la vida gregaria y comunal, verdadera constatación de que ese orden es vulnerable y puede convertirse súbitamente en un infierno.[102] Se cumple el instante en que Bachelard anuncia una "angustia cósmica que preludia la tempestad".

Fenomenología del soñador de casas

En medio de la diversidad descriptiva del geógrafo o el etnógrafo, el fenomenólogo se esfuerza por captar "el germen de la felicidad central, segura, inmediata". Para Bachelard, encontrar la concha inicial es la tarea ineludible del fenomenólogo. Persigue aquí la comprensión filosófica de la imagen poética desde una fenomenología de la imaginación. Tal fenomenología estudia "el fenómeno de la imagen poética", es decir el instante en que esta imagen surge en la conciencia humana como fruto directo del corazón, del ser captado en su actualidad. Lo que agita no obstante esta imagen es un arquetipo dormido: "la poesía es un alma inaugurando una forma"[103] y la forma es "la habitación de la vida". Un fenomenólogo busca las raíces de la función de habitar, ensueño de primitividad. Pinturas florecen en la poesía de la casa: "sólo por su luz la casa es humana", en la noche "brilla, como una luciérnaga en la hierba".[104]

Sólo hay una tarea que puede ser adscrita al sueño y ésta es la protección del ensueño.[105] Del ensueño poético. El sueño es plenamente "egoísta" y no una expresión social o un medio de hacerse entender.[106] Permanece enlazado con una memoria encubierta e instintiva, urdida desde la infancia personal. Freud sostuvo la idea de los *Tagesreste*; residuos o imágenes sobrantes del día que componen la materia prima o el material psíquico de los sueños. La tarea del sueño pertenece al *bricoleur*, inventor salvaje y hábil que construye un objeto, uniendo restos que

pertenecieron a otros; cambia así el sentido original de estas remanencias en su cocina alquímica.[107] La interpretación del sueño consiste en traerlo al mundo diurno; en "reclamar"[108] (metáfora del propio Freud) el sueño de su demencia del inframundo e incorporarlo como principio del placer.

Para Bachelard el sueño no puede tener significación, ya que en el reino de la imaginación no hay valor sino polivalencia. La ambigüedad de los sueños radica justo en la ambivalencia de significados, pues en cada escena, figura o imagen, el sueño se presenta con el ropaje de la duplicidad, dotado de la inherente oposición de los contrarios —que, diría Jung, es la ley básica de la imaginación. La imaginación funciona formando y deformando[109] al mismo tiempo; la imagen deformada es fundamental para la alquimia y el arte de la memoria, complejos métodos de construcción del alma.

La fenomenología del ensueño puede despejar el complejo de memoria e imaginación. Lo que vulgarmente llamamos *imaginare*, los latinos lo llamaron *memorare*; las musas o virtudes de lo imaginativo son hijas de la memoria. Bachelard puntualizó que la *imaginación* es la cualidad de transfigurar las representaciones brindadas por la percepción: una liberación de la "iconografía instantánea". Las sombras desfiguradas de la casa, el matiz trastornado de la imagen son esenciales para la alquimia. El propio arte de la memoria[110] se vale de complicados artilugios en la construcción del alma. El carácter movedizo y tornadizo de lo imaginativo guarece en cada sueño significados ambivalentes, en cada retrato asiste la alucinación en que lo onírico y lo imaginativo se funden.

La fenomenología de la imaginación no puede contentarse con la reducción del hombre a un ser amurallado en su soledad, lejos del socorro humano. No puede limitarse a la reducción que hace de las imágenes, medios subalternos de expresión. La

fenomenología de la imaginación pide que se vivan directamente las imágenes, que se tomen como acontecimientos súbitos de la vida. Cuando la imagen es nueva, el mundo es nuevo; la imagen, obra de la imaginación absoluta, recibe su ser de la imaginación.[111] Es un fenómeno del ser, uno de los fenómenos específicos del ser parlante.[112]

A los sencillos valores de albergue que se encuentran tan profundamente enraizados en el inconsciente, se les vuelve a encontrar más por una evocación imaginativa que por una descripción minuciosa. El espacio lo es todo,[113] porque el tiempo no anima la memoria. La memoria no registra la duración concreta, "no se pueden revivir las duraciones abolidas". Es en el espacio donde encontramos los bellos fósiles de duración. La casa es imaginada como un ser vertical, se eleva. Nos pone sobre la pista de una conciencia de verticalidad y centralidad, "la casa es un ser concentrado".[114] De carácter psicológicamente concreto. La polaridad del sótano y la buhardilla es tan marcada que abre ejes distintos para una fenomenología de la imaginación. "Nos haremos sensibles a esta doble polaridad vertical de la casa si nos hacemos sensibles a la función de habitar", réplica imaginaria de la función de construir.[115]

Los miedos que habitan la casa rondan el desván y el sótano donde danzan las sombras sobre el negro muro; reviven en nosotros la primitividad de los miedos antropocósmicos latentes en el incivilizado inconsciente.

La casa, hoy, ya no tiene raíces, cosa inimaginable para un soñador de casas: "No pensamos la casa como envoltura, sino como caja".[116] La vida de los edificios suele ser más corta que la de sus constructores, sin omitir su carácter de agujeros convencionales, sin espacio en torno ni verticalidad en sí.[117] No tienen más que altura exterior: "Los ascensores destruyen los heroísmos de la escalera".[118] La casa ya no conoce los dramas de uni-

verso; tal ausencia de cosmicidad, en especial de las casas urbanas, vuelve ficticias las relaciones de la morada y el espacio: “La casa no tiembla con nosotros y por nosotros”.[119] La casa del pasado se ha convertido en una gran imagen, la imagen de las intimidades perdidas. En nuestras casas apretadas unas contra otras tenemos menos miedo. La casa y el universo no son sólo espacios yuxtapuestos; en el reino de la imaginación, se animan mutuamente trabados en ensueños contrarios. Si la casa es un valor vivo, es preciso que integre una irrealidad. Es necesario que todos los valores tiemblen. Un valor que no tiembla es un valor muerto.[120] Instalado en todas partes pero sin encerrarse en ningún lado, tal es la divisa del soñador de moradas.

Domesticidad

Lo que guarda activamente la casa, lo que une en la casa el pasado y el porvenir, lo que la mantiene en la seguridad de su ser, es la acción doméstica. ¿Cómo dar a los cuidados caseros una actividad creadora? —En cuanto se introduce un fulgor de conciencia en el gesto maquinal —responde Bachelard—, en cuanto se hace fenomenología. Lustrando un mueble viejo, se sienten nacer, bajo la dulce rutina doméstica, impresiones nuevas. La conciencia lo rejuvenece todo, “procura a todos los actos familiares un valor de iniciación”. Aumenta la dignidad humana de un objeto: “Los objetos así mimados nacen verdaderamente de una luz íntima: ascienden a un nivel de realidad más elevado que los objetos indiferentes, que los objetos definidos por la realidad geométrica. Propagan una nueva realidad del ser. La mudez de las cosas, impedidas de expresarse a no ser mediante el lenguaje humano, sume a la naturaleza en una tristeza profunda y en un duelo permanente.

La integración del ensueño en el trabajo nutre una vocación de felicidad. Menudas corrientes de contento confortaban sus fatigas domésticas;[121] “un barrendero mecía su escoba con el

movimiento majestuoso del segador”.[122] Movimiento poético de la liberación pura, de sublimación absoluta. La imagen vuela, flota, en la atmósfera de libertad de un gran poema. “Por la ventana del poeta la casa inicia con el mundo un comercio de inmensidad”.[123]

Se puede ir más lejos, más a fondo, se puede sentir cómo un ser humano se entrega a las cosas y se apropia de las cosas perfeccionando su belleza. Tocamos aquí la paradoja de la *inicialidad* del acto habitual. Los actos caseros devuelven a la casa no tanto su originalidad como su origen. Como si los objetos pudiesen salir rehechos de nuestras manos, beneficios que nos promete la imaginación. Hacerlo todo, rehacerlo todo “contestando a la amistad de las cosas”. Refiere Bachelard un pasaje de Rilke tomado de las *Cartas a una música,* en que éste escribe a Benvenuta “… me sentía conmovido como si allí sucediera algo grandioso que se dirigía al alma: un emperador lavando los pies de unos viejos o San Buenaventura fregando la vajilla de su convento”.[124] Bachelard cavila sobre este texto y dice, es un “complejo de sentimientos que asocia la cortesía y la travesura, la humildad y la acción”.[125]

El valor del escritor vence la censura que proscribe las formas insignificantes y autoriza a toda imagen simple como significativa de un estado del alma; valida que todo es germen en la vida de un poeta. Incluso reproducida en su aspecto exterior, la casa, para Bachelard, dice intimidad poética. “La flor está siempre en la almendra”. Gracias a este lema admirable, la casa queda firmada por una intimidad inolvidable. La imagen de intimidad condensada: “la flor cerrada, replegada en su semilla”.[126]

Poesía y filosofía

En las inconsistencias apoyarse.

Paul Celan

La poesía y los poetas no son ni toda la poesía ni todos los poetas. Bachelard es un poeta cuya obra se reconoce como obra de pensamiento. En el lugar donde la filosofía flaquea, el poema es el lugar de la lengua que ejerce una proposición sobre el ser. Nuestra intimidad origina, además, una reflexión introspectiva, exacerbada en un metanivel entre los sueños y la poesía. Tratándose la oralidad también de un trabajo que contraviene el convencionalismo académico, cabe citar al filósofo[127], que dice que la poesía carga además con ciertas funciones de la filosofía, cuando ésta se encuentra saturada y suturada.[128] El poema es el territorio mismo donde la filosofía flaquea, el lugar de la lengua donde se ejerce una proposición sobre el ser y sobre el tiempo.

El punto central que cruza la obra filosófica de la poesía alude a la "destitución de la categoría de objeto", y de la objetividad, como forma necesaria de la presentación. Lo que intenta la filosofía de la poesía es abrir un acceso al ser ahí donde el ser no puede ampararse en la categoría presentativa del objeto: "La poesía es a partir de ese momento esencialmente desobjetivante". Esto no significa en absoluto que el sentido sea entregado al sujeto, a lo subjetivo. El vínculo objeto/sujeto es constitutivo del saber, del conocimiento. Pero, justamente, el acceso al ser que intenta la poesía de Bachelard no es del orden del conocimiento. Se da el poema porque su autor como sujeto se ha ausentado.[129]

Inútil es fatigarnos en querer comprender lo poético, escribió de Certeau: "A la pregunta ¿quién soy?, el goce responde".[130] Poética es aquello que el ser no autoriza, lo que vale sin ser acreditado por lo real, escribe. Coinciden en ella el gesto ético y el gesto estético, pues ambos rechazan la autoridad del hecho, no se apoyan en él, transgreden la convención social que quiere que lo real sea la ley; "le oponen una nada, atópica, revolucionaria, poética".[131] En este texto de insondables profundi-

dades que es *La fábula mística,* una pedagogía crítica enseñaría al sujeto a nombrar, a modular este deseo de lo poético en la palabra y traerlo de este modo a la existencia. Al apalabrar este deseo, el sujeto crea una nueva presencia en el mundo. La acción de nombrar inventa una tierra nueva a la manera de los relatos de viaje.

Bibliografía:

Améry, Jean (2004), *Más allá de la culpa y la expiación,* España, Pre-textos.

Bachelard, Gaston (2006), *El aire y los sueños,* México, FCE. Primera edición en francés 1943.

Bachelard, Gaston (2002), *La poética del espacio,* México, FCE. Primera edición en francés 1957.

Bachelard, Gaston (2002), *La intuición del instante,* México, FCE. Primera edición en francés 1932.

Badiou, Alain (2005), *El siglo,* Buenos Aires, Manantial.

Badiou, Alain (1989), "La edad de los poetas", en *Manifiesto por la filosofía,* Seuil, Francia.

Cassigoli, Rossana (2008), "La habitación y lo femenino en el pensamiento de Emmanuel Levinas", en Rossana Cassigoli (coord.), *Pensar lo femenino. Un itinerario filosófico hacia la alteridad,* Barcelona, Anthropos.

De Certeau, Michel (1995), *La toma de la palabra y otros escritos políticos,* México, Universidad Iberoamericana.

De Certeau, Michel (1993), *La fábula mística,* México, Universidad Iberoamericana.

Dibie, Pascal (1999), *Etnología de la alcoba,* Baracelona, Gedisa.

Duque, Félix (2006), "Esculpir el lugar", en Andrés Ortiz-Osés y Patxi Lanceros (eds.), *La interpretación del mundo.*

Cuestiones para el tercer milenio, España, Anthropos, UAM/Metropolitana.

Durand, Gilbert (2006), *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México, FCE.

Echeverría, José (1986), *El libro de las convocaciones,* Barcelona, Anthropos.

Frazer, J. G. (1994), *El folklore en el Antiguo Testamento,* México, FCE.

Freud (1999), *La interpretación de los sueños,* tr. Luis López Ballesteros, Madrid, Alianza. Primera edición 1924.

Fromm, Erich (2000), *El arte de amar*, México, Paidós.

Gadamer, Hans-Georg (1993), *Poema y Diálogo,* Barcelona, Gedisa.

Giannini, Humberto (1987), *La "reflexión" cotidiana, hacia una arqueología de la experiencia,* Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

Heidegger, Martín (1954), "Poéticamente habita el hombre". Conferencia dictada el 6 de Octubre de 1951 en la "Bühlerhöhe", en Günter Neske Pfullingen (ed.), *Vorträge und Aufsätze*. Traducción inédita de Ruth Fischer de Walker. Publicada en Humanitas, Revista de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Tucumán, año VIII Núm 13, 1960.

Hillman, James (1994), "El sueño y el inframundo", en Kerényi, Neumann, Scholem y Hillman, *Arquetipos y símbolos colectivos,* Barcelona, Anthropos.

Jung, C.G. (2004), "Sobre los arquetipos del inconsciente colectivo", en W.F. Jung, Otto, H. Zimmer, P. Hadot y L Layard, *Hombre y sentido,* Círculo Eranos III, España, Anthropos-Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias/ UNAM .

Levi, Primo (1989), *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Muchnik Editores.

Levinas, Emmanuel (2004), *El tiempo y el otro*, España, Paidós Ibérica.

Levinas, Emmanuel (1995), *Totalidad e infinito*, Salamanca, Sígueme.

Lyotard, Jean-Francois (1999), *La diferencia*, España, Gedisa.

Rudofsky, Bernard (1989), *Constructores prodigiosos. Apuntes sobre una historia natural de la arquitectura*, Editorial Concepto.

Steiner, George (2000), *Errata*, España, Siruela.

Steiner, George (1992), *En el castillo de Barba Azul*, Barcelona, Gedisa.

Traverso, Enzo (2001), *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*, Barcelona, Herder.

Yates, Francis (1995), *El arte de la memoria*, París, Gallimard.

Zambrano, María (2001), *Filosofía y poesía*, México, FCE.

---

[1] "Los libros amados son la sociedad necesaria y suficiente de los solitarios". Steiner, *En el Castillo de Barba Azul*, p. 155.

[2] Bachelard, *La poética del espacio*, p. 179.

[3] Bachelard, *Ibid.*, p. 103.

[4] Giannini, *La reflexión cotidiana*, p. 12.

[5] Tal concepción supone la identidad entre el ser cotidiano que irremediablemente somos y esa pertenencia a un "mundo", degradado, por lo general; rutinario, inauténtico. Ver Giannini, *Ibid.*, p. 13.

[6] Bachelard, *La poética del espacio*, p. 13.

[7] Bachelard, *La intuición del instante*, p. 101.

[8] Jung, "Sobre los arquetipos del inconsciente colectivo", pp. 29, 31 y 33.

[9] Levinas, *El tiempo y el otro*, p. 34.

[10] Giannini nos remite a la obra pionera de Enrico Castelli, *L'Indagine Cotidiana*, Bocca, Italia, 1954. Citado en *La reflexión cotidiana*, p. 18.

[11] La palabra designa el alma entera en el sentido de una constante congregación interior.

[12] Ver Bachelard, *Ibid.*, p. 8.

[13] Una filosofía de la política, una política de la emancipación. "Arte" de la política y no "ciencia" de la política.

[14] Del griego *fainomai*, "mostrarse" o "aparecer" y logos, "razón" o "explicación", la fenomenología alude a un método filosófico que procede a partir del análisis intuitivo de los objetos como son dados a la conciencia cognoscente. Busca inferir los rasgos esenciales de lo experimentado. Bachelard no obstante la concibe además de este modo: "la consideración del surgir de la imagen en una conciencia individual". En *La poética del espacio*, p.10.

[15] Un trabajo precedente: Cassigoli, R, "La morada y lo femenino en el pensamiento de Emmanuel Levinas" en Rossana Cassigoli (coord.), *Pensar lo femenino. Un itinerario filosófico hacia la alteridad*.

[16] Aunque el estatuto jurídico del exilio expire históricamente, la condición existencial y el desequilibrio emocional que le es propio perviven. Su configuración creativa, (el trabajo del "arte y oficio" cumple ambas funciones, creativa y terapéutica) nos conduciría a la praxis política.

[17] "El acontecimiento de la hipóstasis es el presente". Quiere decir que el existir le pertenece al presente; y precisamente en virtud de ese dominio celoso y exclusivo sobre el existir, el existente está solo. Ver Levinas, *El tiempo y el otro*, p. 88.

[18] Se trata del Mal "histórico", no del Mal "metafísico". Encarna una obra humana; "algo que debe poder expresarse no puede serlo en los idiomas admitidos" Jean-Francois Lyotard, *La Diferencia*, p. 124. Alude a "una frase imposible".

[19] Expresión tomada del texto de Martín Heidegger, "Poéticamente habita el hombre", p.13.

[20] de Certeau, *La fábula mística*, p. 223.

[21] de Certeau, *Ibid.*, p. 228.

[22] Bachelard, *Ibid.*, p. 139.

[23] Bachelard, *Ibid.*, p. 78.

[24] Giannini, *La Reflexión cotidiana*, p. 43.

[25] Bachelard, *Ibid.*, p. 145.

[26] Giannini, *Ibid.*, p. 20.

[27] Bachelard, *Ibid.*, p. 153.

[28] Steiner, George, *Errata*, p.144.

[29] De *lar* en latín, casa, hogar, En el mundo tradicional los objetos materializan la presencia de dioses lares antropomórficos, divinidades de la vida privada que no existían adscritos a personas o familias, sino a lugares, encrucijadas, murallas de ciudades y casas. Vesta es un ejemplo, antigua divinidad romana del hogar que corresponde a la Hestia griega. En todas las culturas los espíritus rondan los umbrales de la casa. Penates, lares y genios son profundamente latinos, tan incrustados en la vida del hogar, que en el sigo IV d. C. Teodosio emitió un edicto que debió proscribir su culto clandestino. El sentimiento de estar ligado (religión: *religare*) a los dioses domésticos tranquilizaba el alma romana, cada breve acto de la vida diaria era una ocasión para acordarse de ellos y probar la reciprocidad del vínculo, sentir a Dios en los detalles. Ver Pascal Dibie, *Etnología de la alcoba* y Frazer, *El folklore en el Antiguo Testamento*.

[30] de Certeau, *La toma de la palabra*, p. 222.

[31] Jung se sirve de la doble imagen del sótano y el desván para analizar los miedos que habitan la casa. Jung, Carl, *Ensayos de psicología analítica*, citado en Bachelard, *Ibid*., p. 29.

[32] El concepto de arquetipo designa contenidos psíquicos no sometidos a una elaboración consciente. Se trata de una paráfrasis explicativa del *eidos* platónico que alude a "formas eternas trascendentes". El ojo alado del vidente las contempla como *imagines et lares*. En Jung, "Sobre los arquetipos del inconsciente colectivo", p. 10.

[33] Bachelard, *La poética del espacio*, p. 27.

[34] Bachelard, *Ibid*., p. 8.

[35] Bachelard, *Ibid*., p.168.

[36] Jung persiguió el trayecto etimológico que, en lenguas indoeuropeas, va de la oquedad a la copa. Uno de los primeros jalones de este trayecto está constituido por el conjunto caverna-casa. Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, pp. 226-229.

[37] Hábitat y continente; refugio y granero estrechamente ligado al sepulcro materno. Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, p. 230. La mitología griega está colmada de elogios a la caverna; el sentimiento religioso prospera en el silencio cavernario. Hace una glaciación y media, las familias solían construir hospedajes en cuevas y salientes rocosos. Lo que marcó su domesticación fue la aparición de animales domésticos, el dulce aroma de vacas y asnos pródigos en calor.

[38] Durand, *Ibid*., p. 230.

[39] Pues es la lenta formación y no la forma lo misterioso. Las conchas de algunos moluscos, las casas logarítmicas de los amonitas superan las construcciones más perfectas del hombre. Ver Bernard Rudofsky, *Constructores prodigiosos*.

[40] Los dos grandes ensueños del nido y la concha sugieren una relación de "anamorfosis recíproca". Bachelard, *Ibid.*, p. 143.

[41] "Para un alfarero y para un esmaltador, qué gran objeto de meditación es la concha". Bachelard, *Ibid.*, p. 156.

[42] Bachelard, *Ibid.*, p.161.

[43] Bachelard, *Ibid.*, p. 125.

[44] Bachelard, *Ibid.*, p.134.

[45] Bachelard, *Ibid.*, p.127.

[46] Bachelard, *Ibid.*, p.129.

[47] "Es difícil que algún ornitólogo describa, al modo de Michelet, la construcción de un nido. Además, la página de Michelet nos trae un documento raro y por ello precioso de la imaginación material". Bachelard, *Ibid.*, p. 135.

[48] Isaías describió a las vanidosas hijas de Sión caminando absortas en sus propios asuntos, con pasos menudos y "pies tintineantes", llevando consigo en un pequeño cofre a su propia alma. Entre los objetos femeninos figura lo que Isaías llamó "casas del alma", expresión que después aparecerá traducida como "cajas de perfumes" o "frascos de aroma"; amuletos que cautivaban el alma. Ver Frazer, *El folklore en el Antiguo Testamento*, p. 388.

[49] "Es indudable que Rilke amó las cerraduras". "Pero, ¿quién no ama cerraduras y llaves?", Bachelard, *Ibid.*, p. 107 y 118.

[50] Bachelard, *Ibid.*, p. 121.

[51] Bachelard, *Ibid.*, p. 112.

[52] André Breton, *Le revolver aux cheveux blancs*, p. 110. Citado en Bachelard, *Ibid.*, p. 114.

[53] En la obra de Bergson encuentra Bachelard la fuente próspera para elucidar una "filosofía del concepto"; el carácter polémico de la "metáfora del cajón" en la filosofía bergsoniana. En Bachelard, *Ibid.*, p.108.

[54] Bachelard, *Ibid.*, p. 112.

[55] El filósofo matemático dirá: primera diferencial del descubrimiento. Dialéctica de lo dentro y de lo fuera. Pero, "en el instante que el cofrecillo se abre, se acaba la dialéctica". Jean-Pierre Richard, en *Le vertige de Baudelaire*, ofrece una fórmula densa: "Nunca llegamos al fondo del cofrecillo". Citado en Bachelard, *Ibid.*, pp. 119-120.

[56] Giannini, Humberto, *La reflexión cotidiana: hacia una arqueología de la experiencia*.

[57] Giannini, *Ibid.*, p. 21.

[58] Giannini, *Ibid.*, p. 11.

[59] Expresión introducida por Erich Fromm en, *El arte de amar*, p. 58.

[60] Giannini, *La reflexión cotidiana*, p. 24.

[61] Bachelard, *Ibid.*, p. 133.

[62] Giannini, *Ibid.*, p. 24.

[63] Giannini, *La reflexión cotidiana*, p. 170.

[64] Levinas, *Totalidad e infinito*, pp. 169-173.

[65] Giannini, *Ibid.*, p. 25.

[66] Levinas se refiere a la liberación de los vínculos tiránicos de la historia y su "ser siempre igual". En *El tiempo y el otro*, p. 20.

[67] Primo Levi, sobreviviente de Auschwitz, empleó este término, que no deja de ser desconcertante: "Los sobrevivientes somos una minoría anómala además de exigua: somos aquellos que por sus prevaricaciones, o su habilidad, o su suerte, no han tocado a fondo. Quien lo ha hecho, quien ha visto a la Gorgona, no ha vuelto para contarlo, o ha vuelto mudo; son ellos los 'musulmanes', los hundidos, los verdaderos testigos." *Ibid.*, p. 65.

[68] Levinas, *Ibid.*, p. 169.

[69] Bachelard, *La poética del espacio*, p. 30.

[70] Bachelard, *Ibid.*, p. 78.

[71] El escritor sabe por instinto que todas las agresiones son animales: "Por muy sutil que sea una agresión del hombre, por muy indirecta, camuflada o construida, revela orígenes inexpiados", Bachelard, *Ibid.*, p. 76.

[72] Bachelard, *Ibid.*, 76.

[73] Bachelard, *Ibid.*, p. 125.

[74] Requerimos de antecedentes, es la autoridad de la propia voz la que viene de atrás; "un decreto intelectual y emocional crea un tiempo pasado necesario a la gramática del ser". Steiner, *En el castillo de Barba Azul*, p. 17.

[75] Echeverría, José, *El libro de las convocaciones*, p. 29.

[76] Echeverría, José, *El libro de las convocaciones*, p. 19.

[77] Bachelard, *Ibid.*, p. 89.

[78] Giannini, *La reflexión cotidiana*, p. 25.

[79] Bachelard, *Ibid.*, p. 79.

[80] Bachelard, *Ibid.*, p. 34.

[81] Bachelard, *Ibid.*, p. 87.

[82] Duque, Félix, "Esculpir el lugar", p. 99.

[83] "¿Hay una medida sobre la tierra? No hay Ninguna", citado en, Martín Heidegger "Poéticamente habita el hombre", en *Humanitas,* Tucumán, 1960. p. 19.

[84] Duque, *Ibid.*, p. 100.

[85] de Certeau, *La Fábula mística*, p. 12.

[86] de Certeau, *La Fábula mística*, p. 12.

[87] *Wandermann*, palabra alemana que se traduce como peregrino y errante. Alude al errante, emigrante o caminante. El nomadismo infatigable de este héroe barroco nos planeta la problemática del espacio. El viaje interior se convierte en itinerario geográfico. Espacio indefinido creado por la imposibilidad del lugar. "El caminante no puede detenerse". Ver de Certeau, *La Fábula mística*, p. 24.

[88] Giannini, *Ibid.*, p. 24.

[89] Paisaje imborrable de la infancia. Gente, niños morando bajo el puente del río que divide Santiago. Cartones en la tierra y un fuego de ramas hacen la casa. Un tarro de conservas que contiene una "sopa de agua" para calentar las manos.

[90] Bachelard, *La poética del espacio*, p. 31.

[91] Bachelard, *Ibid.*, p. 172.

[92] La poeta Hilde Domin regresa a Alemania al cabo de una vida y destino errantes, para constatar que el regreso es una doble despedida y una nueva pérdida. No hay regreso. Y, de repente, lo sabemos, escribe: "Indeleble exilio /lo llevas contigo/ te deslizas en él, laberinto plegable/desierto/portátil". En "Hilde Domin, poetisa del regreso", en Hans-Georg Gadamer, *Poema y Diálogo*, p. 134.

[93] de Certeau, *La fábula mística*, p. 12.

[94] En oposición a la idea que vierte Jean Luc Nancy (*El olvido de la filosofía*, p. 60) sobre la historia como "presencia" antes que "significación". "Absens" alude a un "resto" que está todo entero "en la cosa no simbolizable que se resiste al sentido". En, de Certeau, *La fábula mística*, p. 48.

[95] de Certeau, *Ibid.*, p. 12.

[96] Améry, Jean, *Más allá de la culpa y la expiación*, p. 43.

[97] Améry, *Ibid.*, p. 113.

[98] Puede traducirse como "patria sustituta".

[99] Citado en Enzo Traverso, *La historia desgarrada*, pp. 188-189.

[100] Bachelard, *Ibid.*, p. 178.

[101] Duque, "Esculpir el lugar", p. 98.

[102] Duque, *Ibid.*, p. 99.

[103] Bachelard, *Ibid.*, p. 13.

[104] Bachelard, *Ibid.*, p. 66.

[105] Ver Freud, *La interpretación de los sueños*, p. 50.

[106] James Hillman, "El sueño y el inframundo", p. 139.

[107] Hillman, *Ibid.*, p. 197.

[108] Esta tarea de "reclamación" es justamente de lo que se ocupa la terapia freudiana. Hillman, *Ibid.*, p. 142.

[109] Bachelard ha hablado de la "actividad deformativa de la imaginación".

[110] Ver Francis Yates, *El arte de la memoria*.

[111] "Exagerando nuestra comparación entre la metáfora y la imagen, comprenderemos que la metáfora no es susceptible de un estudio fenomenológico. No vale la pena, no tiene valor fenomenológico. Es una imagen fabricada, sin raíces profundas, verdaderas". *La poética del espacio*, p. 80.

[112] Bachelard, *Ibid.*, p. 108.

[113] El topoanálisis es descrito como el estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra vida íntima.

[114] Bachelard, *Ibid.*, p. 48.

[115] Bachelard, *Ibid.*, p. 49.

[116] Bernard Rudofsky, *Constructores prodigiosos*.

[117] El futuro de la arquitectura vernácula no parece auspicioso, las antiguas formas han dejado paso a las estructuras impersonales. Aceptamos la prematura decrepitud arquitectónica como hecho natural.

[118] Bachelard, *Ibid.*, p.58.

[119] Bachelard, *Ibid.*, p. 58.

[120] Bachelard, *Ibid.*, p. 91.

[121] Bachelard, *Ibid.*, p. 101.

[122] Bachelard, *Ibid.*, p. 101.

[123] Bachelard, *Ibid.*, p. 102.

[124] Rilke, *Cartas a una música*, p. 30. Citado en Bachelard, *Ibid.*, p. 103.

[125] Bachelard, *Ibid.*, p. 104.

[126] Bachelard, *Ibid.*, p. 55.

[127] Badiou, Alain, "La edad de los poetas", p. 49.

[128] La rivalidad entre el poeta y el filósofo alude al clásico *dictum* platónico que expulsa a los poetas de la *polis*; la política detesta aquello que no se puede representar. Ver María Zambrano, *Filosofía y poesía*, p. 30.

[129] El sujeto es invalidado ya sea por ausentamiento o por pluralización. Frente a la ley de la verdad que agujerea e inutiliza todo conocimiento, la desorientación poética supone, ante todo, la existencia de una experiencia sustraída simultáneamente a la objetividad y a la subjetividad. Badiou, *Ibid.*

[130] "El placer como el dolor, es una huella del otro, la herida que deja a su paso. Escritura que certifica con el placer la alteración en que consiste la existencia". "Coinciden la agonía y el deleite". De Certeau, *La fábula mística*, p. 234.

[131] Sin la cual para Teresa de Ávila, no habría sino cuerpos y una "bestialidad". Consiste en creer que hay otro, "fundamento" de la fe. De Certeau, *Ibid*., p, 234.

IV
Gaston Bachelard y el topoanálisis* poético

por Jean-Jacques Wunenburger

* "El topoanálisis sería pues el estudio psicológico y sistemático de los parajes de nuestra vida íntima", *La poétique de l'espace*, PUF, p. 27.

Gaston Bachelard nunca cesó de intentar comprender las dos relaciones fundamentales del hombre respecto del mundo, aquella regida por la abstracción científica y aquella abierta por la ensoñación poética. En cada uno de estos dos modos de expresión, el pensamiento se encuentra con un mundo que se despliega en el espacio y obedece a una sucesión temporal, sin embargo, con modalidades contrarias. El concepto científico, controlado por la experiencia, construye una representación matemática del objeto, opuesto a todas las imágenes proyectivas; la imagen poética, al revés, tiende a develar un mundo más allá de las dualidades sujeto-objeto, interior-exterior. No obstante, el espacio y el tiempo están subsumidos en las representaciones científicas abstractas y brotan en la imaginación soñadora mezclada con imágenes inconscientes y afectos fuertes (de felicidad o de angustia), así como en las expresiones verbales poéticas que les confieren un poder de metamorfosis existencial. Mientras la primera vía permite construir representaciones objetivas y compartidas por una comunidad científica, la segunda hace posible, en la soledad de cada ser individual, tocar la realidad profunda de las cosas a partir de su presencia.

Gaston Bachelard es reconocido como un teórico de las revoluciones científicas en el campo de la microfísica que, a principios del siglo xx, cambió por completo las relaciones del espacio y del tiempo de los fenómenos físicos y químicos; pero, asimismo, en sus obras dedicadas a la imaginación poética no dejó de familiarizarnos con sus ensoñaciones de formas, movimientos, materias (esencialmente de los cuatro elementos: el fuego, el agua, el aire y la tierra), que nos abren a otros espacios y temporalidades, a las raíces de nuestra existencia, a las fuentes de nuestra manera de habitar en el mundo. Gaston Bachelard nos descubre así, cómo cada alma poética percibe, al contrario del mundo geometrizado de las ciencias, las realidades que lo rodean, desplegando sus resonancias oníricas infinitas y apro-

piándoselas de un mundo personal e íntimo. A través de la imaginación, no se trata de huir de manera evanescente del mundo que nos rodea sino de percibirlo y enriquecerlo, a través de nuestras palabras, emociones y afectos incluso inconscientes. La poética de Bachelard nos devela, pues, los recursos oníricos en todo tipo de espacios: del cajón de un mueble hasta la inmensidad del cielo, pasando por la casa o los paisajes de su campiña natal. Los paisajes de la naturaleza conviven allí con las materias trabajadas por la mano del hombre. La relación poética del afuera se desarrolla alrededor de concrétudes familiares, de paisajes o de fragmentos de espacio que entrelazan al sujeto con un medio centrado, por ejemplo, alrededor del fuego de una chimenea, del agua que corre por un río, de una gruta que se explora, de un pájaro volando, etc. Estos surgimientos de mundos personales, aprehendidos siempre en toda su proximidad para dotarlos de modos de presencia, diferencian así al entorno humano en hogares de ensoñación que se definen en infinitud de territorios íntimos de los que nos apropiamos como catalizadores de la existencia o matrices de crecimiento de nuestro sentimiento de existir.

Es aquí donde Gaston Bachelard pone en práctica un tipo de “polifilosofía” en la que se cruzan enfoques diversos, procedentes de la retórica, del psicoanálisis, de la fenomenología y de la ontología, de los cuales extrae aspectos teóricos y un vocabulario conjugado siempre de manera muy libre. Así logra asir una dialéctica fina del afuera y del adentro que nos permite alcanzar las profundidades secretas del hombre en el movimiento mismo de apertura al mundo exterior. Pues es yendo al encuentro del mundo, estando listo a acogerlo mediante nuestra imaginación poética, como mejor podemos encontrarnos a nosotros mismos. Concentrándonos en la presencia de las cosas es como mejor podemos descender a las profundidades de nuestro propio ser. Es claro que la poética del espacio de Ba-

chelard, en su conjunto, es explorada y expresada desde el punto de vista del ánima, es decir, del alma femenina que valoriza las relaciones de bienestar, apaciguadoras con las cosas, lo que no excluye la potencia de un imaginario del mundo declinado sobre el "animus", más agresivo, antagonista y dominado por la voluntad, pero al cual Bachelard concedió, finalmente, poco lugar.[1]

¿De qué manera Bachelard nos ha hecho entender esta formación de mundos poéticos que pueblan nuestra soledad, al tiempo que expanden la consciencia de sí a la dimensión cósmica? ¿Cómo opera esta interiorización del mundo, que también puede develarse como participación del adentro en el afuera? ¿Cómo se despliega y se organiza el ser en el mundo de la felicidad del soñar, que Bachelard se empeñó en mantener alejada de la visión angustiante del "ser arrojado en el mundo", a la que veía multiplicarse en diversas metafísicas contemporáneas?

La casa onírica

La poética del espacio abre un amplio espectro de lugares investidos de una experiencia personal que se manifiesta, ante todo, a través de la casa, específicamente para Bachelard, de su casa en la región de Champaña, aunque también de la casa que ocupara en Dijon, durante sus años transcurridos en la universidad de esta ciudad.[2] Y es que "con la imagen de la casa tenemos un verdadero principio de integración psicológica. Examinada desde los horizontes teóricos más diversos, pareciera que la imagen de la casa fuese la topografía de nuestro ser íntimo".[3] Este primer vínculo con la casa antigua, que concentra fuertes ensoñaciones y sirve de "instrumento de análisis del alma humana",[4] explica de hecho la furia de Bachelard contra las condiciones de vivienda en París, donde los departamentos carecen de todo encanto, tal y como es el caso —nos confía— del depar-

tamento parisino que ocupó a partir de su nombramiento en la Sorbona, en 1940.[5]

El origen de la poética del espacio de Bachelard, en gran parte, se halla a lo largo de los paseos campestres en su ciudad natal de Bar-sur-Aube, en medio de un entorno particularmente preindustrializado, al que nutre también con la lectura de libros de poetas, a los que a veces usa de auténticos testigos, en lugar de sus propias experiencias autobiográficas que, con frecuencia, le provocaban escrúpulos. Sin duda, la casa habitada es la que devela de la manera más completa el dinamismo poético y sus grandes leyes. Conformada como máximo de dos o tres pisos, la casa a la antigua, para que pueda volverse habitable poéticamente, posee un sótano y una buhardilla, que no sólo forman polaridades invertidas, sino que son la fuente de exploración y configuración del imaginario en general. En un capítulo inaugural de *La poética del espacio*, Bachelard sitúa el eje originario de todas las imágenes de la habitación en la "verticalidad"[6] que, compuesta de niveles y de dos polaridades —el arriba y el abajo— es análoga a la relación cielo-tierra, luz-tinieblas, seguridad-miedo. Esta casa, a la que confiere por otra parte un valor arquetípico, rebasa todas las experiencias subjetivas y entrega sus secretos oníricos, a niveles distintos.

Desde luego que el esbozo arquitectónico de la casa representada en un dibujo o una estampa puede convertirse en un primer hogar de ensoñación, pero con el riesgo de aprisionarnos en valores geométricos racionales que terminan por inhibir la floración de las imágenes.[7] La casa real es la que mejor se adapta a la poética, aquella que está verdaderamente habitada, en la que se vive, y donde uno se desplaza subiendo y bajando las escaleras que la distribuyen por niveles. Porque, el espacio de la casa no se descubre sino a través de su recorrido, desplazándonos con nuestro cuerpo a través de ella, escalando y ba-

jando sus peldaños para descubrir espacios contrarios. La casa, como todo espacio, obedece en efecto a juegos de polaridades originarias, delante-detrás, adentro-afuera, izquierda-derecha y, sobre todo, arriba y abajo. De ahí, se derivan valores afectivos contrarios e incluso tonalidades opuestas en los sentimientos mismos, por ejemplo, los relativos al miedo: "de un lado las tinieblas y del otro la luz; de un lado los ruidos sordos y del otro los ruidos nítidos. Los fantasmas de arriba y los fantasmas de abajo no tienen ni las mismas voces ni las mismas sombras. Ninguna de las dos estancias tiene la misma tonalidad angustiante".[8] Es por eso que, sorpresivamente, los emplazamientos más cargados de valores se encuentran en oposición, arriba del sótano y debajo de la buhardilla. En una casa, sótano y buhardilla son como las extremidades de un árbol de la vida: "Con la casa como raíz, con el nido en su techo, la casa oníricamente completa es uno de los esquemas verticales de la psicología humana".[9] En la buhardilla, nos encontramos en presencia de un espacio elevado que nos impulsa a penetrar por debajo del techo para protegernos del cielo y de sus amenazas (viento, lluvia y tormenta), accedemos a los subterráneos obscuros que nos provocan miedo y angustia, a pesar de la débil llama de la velita. Pues una casa no se mira de manera pasiva, sino que se explora a pie, con una candela en la mano. Desde luego que nos desplazamos por razones utilitarias, no obstante, buscando las experiencias propias de los espacios diferenciados.

La buhardilla representa el espacio de la subida, de la luminosidad y de la protección, que incluso se conjuga con valores racionales. Aparece al soñador como un espacio de resguardo y protección, donde se recoge uno sobre sí mismo, para saborear ahí de una soledad mezclada con lecturas secretas, entre los testigos acumulados de una naturaleza muerta.[10] En la cima, la mirada soñadora no se atiene ya a las apariencias inmediatamente visibles de las formas y de las materias, sino que se abre

a una percepción de la unidad y de la totalidad de ese todo que se encuentra reunido y vinculado. Cada fragmento del espacio reenvía a los otros y obliga a remontar la conciencia a todo lo que los extrajo de su mundo para colocarlos justo de esa manera, ahí, con el fin de dar forma a la buhardilla de esta casa. G. Bachelard no es lejano del pensamiento de M. Heidegger, para quien la experiencia poética de las cosas comprende la reunión de todo lo que se mantiene soldado, de manera conjunta, en lo visible y en lo invisible. Podríamos decir que el espacio de la buhardilla constituye una "comarca" en la que todo se mantiene bajo un mismo entendimiento. El espacio concentra entonces en un mismo todo, a las cosas, a los gestos y al horizonte de un mundo, acorde con la imagen de un cosmos en miniatura.[11]

El sótano, por el contrario, ubicado abajo, en la oscuridad, inspira menos el dinamismo de la imaginación porque al ser de valor negativo, suscita inquietud y angustia. Es por eso que, en oposición a la buhardilla que nos instruye acerca de un mundo orbital y que se asimila a la racionalidad del día, el sótano, que no devela nada sino que todo lo ensombrece, remite a una cierta irracionalidad. En un sótano no hay nada que ver y, por lo tanto, nada que comprender; pues ni siquiera despierta la angustia sorda que acompaña a las imágenes sombrías.

Esta exploración de imágenes contrastantes suscitadas por el viaje en una casa no se limita a una simple ensoñación particular, propia de cada uno. Se arraiga en imágenes fuertes, primordiales o arquetípicas, para decirlo en términos de Jung.[12] Pertenecen a nuestro psiquismo humano tal y como dan prueban de ello infinidad de testimonios. G. Bachelard corrobora su análisis apoyándose en los testimonios de la psicología de las profundidades. Así, en un caso citado por C. G. Jung, se muestra que quien hospeda espontáneamente su miedo en un sótano sólo lo abandona para finalmente localizarlo en la buhardilla; lo que señala que el espacio subterráneo juega el rol de un polo

repulsivo al que preferimos evitar, refugiándonos en la buhardilla.[13]

La ensoñación que despierta la casa atestigua entonces que la consistencia y amplitud de las imágenes tienen un origen doble: en las sugestiones y promesas de las cosas mismas y en las proyecciones afectivas del inconsciente. *La poética del espacio* se encuentra a mitad del camino, entre las demandas del mundo exterior y los impulsos, tal vez incluso las pulsiones, del mundo interior, plenamente descargadas por las sombras del inconsciente. La casa concentra, por lo tanto, una valorización del arriba y del debajo o de la topografía del mundo. El despertar de una ensoñación alimentada en este espacio, libera potentes valencias afectivas opuestas y que son paralelas a la oposición de valores racionales e irracionales.

Con todo, por notable que sea su carga onírica, la casa no representa más que un estrato del imaginario espacial. Al invitarnos a residir en un mundo cerrado e íntimo, que llama a nuestra imaginación desde adentro, favorece, al mismo tiempo, una serie de vínculos con los objetos naturales o técnicos que concentran, conjugan y amplifican, valores semejantes a los de la intimidad y de la maternidad.[14] G. Bachelard gusta, en tales casos, de evocar la riqueza provocada de su universo de objetos familiares (su "coserío" o cajita de chucherías[15]) con la que, cada uno, a su manera, activa y aviva los mismos valores de protección y sosiego. En la casa, las habitaciones; en las habitaciones, los muebles; en los muebles, los rincones y los cajones, repiten las imágenes que permiten al ser encogerse y acurrucarse en un seno oscuro y maternal. La imaginación de Bachelard ama hacerse pequeña, descendiendo de esta manera hasta los refugios miniaturizados que refuerzan los sentimientos de bienestar sin amenaza. El mundo, haciéndose así pequeño o liliputiense, favorece, por otra parte, la impresión de dominio

propio de la mirada doméstica que sobrevuela, para reunir las cosas separadas por la distancia y despertar, a partir de ellas, todas las grandezas reservadas en lo pequeño.[16]

La casa se revela, de esta manera, más allá de un lugar privilegiado, como un polo mayor, es el vínculo originario con el mundo que concentra en una forma maternal valores espaciales protectores. Realiza, plenamente, la "función de habitar", que permite que "la vida se albergue, se proteja, se cubra, se esconda".[17] Toda casa onírica remite así a la imagen de la "choza" primitiva que ha nutrido desde los tiempos más remotos, el sueño de todo hábitat. "De no ser así, ¿de dónde provendría el sentido de la choza, tan vivaz en tantos soñadores, el sentido de la cabaña", tan activo en la literatura del siglo XIX?".[18]

La poética de la inmensidad

Sensible a las polaridades de las cosas, Bachelard opone sin embargo a la casa, la dimensión onírica del cosmos, es decir, la naturaleza en su inmensidad. El imaginario del espacio conoce en efecto otra dirección señalada por la llamada del afuera, de la campiña, de la naturaleza, del cosmos entero. "En el fondo, la vida resguardada del adentro y la vida exuberante del afuera son, una y otra, dos necesidades psíquicas. Pero antes de ser fórmulas abstractas, tienen que ser realidades psicológicas con un marco, con un decorado. Para estas dos vidas se requiere de la casa y de los campos".[19] Esta apertura al cosmos incita también a desarrollar un "cosmo-análisis"[20] que denote a cada uno sitios familiares, a fin de convertirse en fuentes de las ensoñaciones más íntimas. "Imaginar un cosmos es el destino más natural de la ensoñación".[21] Sin embargo, la casa y el universo no son simplemente dos espacios yuxtapuestos. "En el reino de la imaginación, se animan el uno al otro con ensoñaciones contrarias".[22] El universo no se revela más a través de los objetos, sino que se entrega como totalidad o vastedad sin borde de la

tierra al cielo. "La imagen cósmica es inmediata. Nos da el todo antes que las partes. En su exuberancia, cree que dice el todo del Todo".[23] Bachelard reconoce mientras tanto que la imaginación cósmica está más expuesta que el imaginario doméstico a la alternativa impuesta por la ensoñación en ánima y animus. Puesto que la naturaleza se presenta frecuentemente de manera violenta, despertando en el hombre el temor o la resistencia a fin de defenderse. Este imaginario de lucha entre el hombre y los elementos, está dramáticamente experimentado y descrito por Bachelard en la casa sometida a la tormenta, que despierta en el hombre, bajo el propio techo de la casa, las oposiciones más intensas entre agresión exterior y protección interior.[24]

Generalmente, Bachelard prefiere evocar una poética del cosmos apaciguado, tranquilo, donde uno logra sentirse en casa. "El mundo imaginado nos da una casa en expansión, el revés de la casa en una habitación".[25] "Las ensoñaciones cósmicas nos alejan de las ensoñaciones de proyectos. Ellas nos ubican en un mundo no en una sociedad. Hay un tipo de estabilidad o tranquilidad perteneciente a la ensoñación cósmica, que nos ayuda a escapar del tiempo".[26] Frente a la inmensidad, la imaginación accede pues más fácilmente a las imágenes primeras que le permiten fusionarse con el universo.[27] La imaginación soñadora logra entonces imágenes, anteriores aún al mundo percibido: "La ensoñación cósmica nos hace vivir en un estado que tenemos que designar como preperceptivo".[28] Frente a la inmensidad de la naturaleza, en la aprensión de las relaciones entre la tierra y el cielo, entre un estanque de aguas durmientes y la luna, por ejemplo, puede nacer una ensoñación que sirva de expansión a los impulsos íntimos de las imágenes. Entonces, la mirada poética se torna más consciente, se libera de sus límites y participa realmente en el Todo, logrando disolver asimismo, las fronteras entre el Yo y el mundo, el sujeto y el objeto.[29] "En

este camino de ensoñación de la inmensidad, el producto verdadero es la consciencia de engrandecimiento. Nos sentimos elevados a la dignidad del admirante".[30] A través de la mirada poética, el soñador logra, por ejemplo, transformar la naturaleza en un ojo que a su vez lo mira. A través de la ensoñación, como dice Novalis, "todo lo que miro me mira".[31] No obstante, no hay ninguna pérdida de sí mismo, ni éxtasis que signifique la disolución en el afuera. La inmensidad de la naturaleza soñada regresa al soñador, al interior de él mismo, como si hubiera que ensanchar al Yo hasta las fronteras del cosmos, para encontrar mejor el fondo de uno mismo. A partir de ese momento, se encuentran reunidas las condiciones para admirar el mundo y experimentar la belleza o el entendimiento estético entre el soñador y el mundo. Pues, "La belleza es un relieve del mundo contemplado y, a la vez, una elevación de la dignidad del ver".[32]

La memoria de las cosas

G. Bachelard busca ante todo alimentar sus ensoñaciones por medio de fenómenos naturales sobrecogedores (el fuego de una chimenea, un río que corre), paisajes deslumbrantes o la magia de las obras humanas (de la forja a la casa). Pero, la ensoñación no se limita a una dilatación de la percepción por medio de un onirismo espacial. La poética de la presencia de las cosas se teje también con todas las dimensiones convocadas por la memoria, se enriquece de lo que aportan al presente los recuerdos del pasado. El espacio adquiere sus propiedades oníricas a partir de las materias, formas y movimientos del afuera, pero también de imágenes arcaicas y de recuerdos de la infancia que pueblan la memoria. En efecto, percepción e imaginación nunca se desolidarizan de la memoria. En principio, por la memoria del cuerpo, porque también nuestras ensoñaciones están activadas y acompasadas por los movimientos del cuerpo, sus gestos y ritmos. Aunque un paisaje se deje contemplar, quizá sea mejor recorrerlo a pie, atravesarlo al ritmo lento del cuer-

po. Al desconfiar de toda tentación de introversión, Bachelard apunta: "No debemos olvidar que hay una ensoñación del hombre que camina, una ensoñación del camino".[33] De la misma manera, el hombre que trabaja con materias sueña también en función de las sensaciones experimentadas. ¿Cómo asombrarse entonces de que los hábitos sensomotrices desencadenen de nuevo ensoñaciones antiguas? G. Bachelard recuerda de ese modo que se puede regresar a la casa natal y encontrar con los ojos cerrados, siguiendo los automatismos conservados por el cuerpo, los diferentes lugares. Pues, "Más allá de nuestros recuerdos, la casa natal está físicamente inscrita en nosotros. Es un conjunto de hábitos orgánicos".[34] El cuerpo, por sus propios esquemas siempre puede despertar imágenes del afuera y participar de su resonancia en nosotros en tiempo presente.

G. Bachelard vincula también el poder de las imágenes a los mismos recuerdos del lugar. En primera instancia, a la memoria afectiva que entrelaza espacios destacados con episodios de nuestra existencia —incluso de nuestra infancia— transformando así el encuentro presente en una remembranza de recuerdos antiguos, felices o dramáticos, vinculados íntimamente con los ritmos cíclicos del tiempo, en particular los de las estaciones.[35] Por más preciadas que puedan ser estas remembranzas autobiográficas, no es menor el riesgo de sobredeterminarlas con causas triviales, aspecto que Bachelard reprocha a los psicoanalistas de tener por exclusivas. En ese sentido, su desconfianza es menor respecto de cierta memoria social que recubre los lugares de recuerdos antiguos y relatos contados oralmente de generación en generación. Al recordar la familiaridad que mantiene con su propio terruño ("En cuanto a mí, sólo sé meditar sobre las cosas de mi tierra"),[36] G. Bachelard atribuye su relación con el bosque a los relatos familiares que lo nutrieron de remembranzas ancestrales. "El bosque reina en el

antecedente. En tal bosque que yo sé, se perdió mi abuelo. Me lo han contado y no lo olvidé. Sucedió en un antaño, cuando aún no vivía. Mis recuerdos más antiguos tienen cien años o una pizca más. He aquí mi bosque ancestral. Y todo lo demás es cuento".[37]

Pero las ensoñaciones más profundas, tanto de la casa como del cosmos se remontan todavía más a un tiempo arcaico, a un tiempo inmemorial que nos libera de las proyecciones y vínculos demasiado accidentales de nuestra vida, a fin de que alcancemos el alma, la quintaesencia de este espacio investido de valores. "La cosmicidad de nuestra infancia permanece en nosotros y reaparece en nuestras ensoñaciones solitarias. Este núcleo de infancia cósmica actúa en nosotros como una falsa memoria. Nuestras ensoñaciones solitarias son las actividades de una metamnesia. Al parecer, nuestras ensoñaciones hacia las ensoñaciones de nuestra infancia nos permiten conocer a un ser previo a nuestro ser, toda una perspectiva de *antecedencia* del ser".[38] En otro extracto, precisa: "las vidas inmemoriales se adormecen más allá de los viejos recuerdos, despiertan en nosotros su llama y nos revelan los países más profundos de nuestra alma secreta".[39] Un mundo pequeño o grande nos afecta más en cuanto podemos verlo a través de la mirada de la infancia, no del niño que yo era, sino del niño que vela de manera inmemorial en nosotros y nos libra de los saberes pesados que abruman nuestra mirada. Es por eso por lo que G. Bachelard privilegia la casa onírica que, más allá de los recuerdos autobiográficos, libera la casa de sus rasgos particulares y superfluos para entregarnos su imagen primordial, esencial, arquetípica. G. Bachelard quiere así "hacer que se reconozca la permanencia en el alma humana de un núcleo de infancia, de una infancia inmóvil, pero siempre viva, fuera de la historia, escondida a los demás, disfrazada de historia cuando se relata, pero que sólo podrá ser real en esos momentos de iluminación o, mejor di-

cho, en los instantes de su existencia poética".[40] Por esta razón no duda en hablar de "infancia cósmica", como si la inmensidad del mundo sólo hablara realmente de ella misma a aquel que sabe mirarla como al comienzo del mundo. Así, enlazando estrechamente percepción, imaginación y memoria, G. Bachelard anuda conjuntamente el espacio y la temporalidad, presintiendo que el mundo no se entrega plenamente sino que se aproxima, intentando espacializarse y temporalizarse al mismo tiempo.

La riqueza de las ensoñaciones materiales se arraiga, pues, en la memoria, que confiere a las realidades percibidas una suerte de profundidad temporal. La ensoñación no se limita al contenido presente sino que se dilata hasta reactivar viejas imágenes arquetípicas que le proporcionan una dimensión nueva que rebasa el presente. Lejos de encerrarnos en nuestros estrechos recuerdos individuales, la ensoñación nos remonta a una suerte de recuerdo intemporal, inmemorial, que permite a las realidades inmediatas alcanzar una fenomenología transubjectiva. De manera tal que, el espacio, lejos de aislarnos en el aquí y ahora, incluso con la aureola de nuestras imágenes pasadas, nos da el acceso al ser profundo, liberado de sus encierros y pesadez.

El espacio del lenguaje

A fin de cuentas, el espacio soñado y el espacio concebido científicamente no tienen nada en común. El primero combate las proyecciones de las imágenes para dar lugar a una matematización de las cosas; el segundo las induce y las transforma en una renovación permanente que deposita en los signos del lenguaje poético. A través de la mirada y de la palabra poética, el hombre se adhiere al mundo, lo vuelve matriz de su bienestar y de la felicidad de su ser. Los espacios del adentro y del afuera reflejados en el espejo, conducen a un júbilo reposado que nos remite a nosotros mismos, volviéndonos a nuestras imágenes

profundas e inmemoriales. Esta relación poética se revela sin embargo ambivalente.

Por una parte, la poética arraiga bien en el orden de las cosas, de las materias elementales y de sus combinaciones, transformadas en obras de arte y técnica. Soñamos en medio de sus complexiones. De ahí que G. Bachelard se queje tanto de la atrofia de la imaginación provocada por el mundo moderno, empeñado en reemplazar las casas por los departamentos, las candelas por la electricidad, los gestos de los artesanos por los mecanismos industriales despoetizados.[41] Pues nuestras imágenes, desde luego siempre activas y presentes en nosotros en lo más recóndito de nuestro ser, no encuentran un soporte para materializarse ni transformarse de manera creativa. Es por ello que Bachelard deplora la desaparición de los territorios de ensoñación, sustituidos por universos despoetizados.

Pero, por otra parte, el imaginario poético del espacio no está vinculado, realmente, a ningún mundo en particular, provisto de hormonas poéticas. Para G. Bachelard el espacio onírico está en todas y en ninguna parte. En el menor y más recóndito rincón, en la menor parcela de naturaleza, pues la imaginación puede volar y liberarse, y el ser soñador puede enriquecer el mundo, siguiendo los ejes de lo irreal. Lo poético es menos una propiedad de las cosas que del lenguaje y las imágenes. La riqueza del mundo proviene de su sustancia, de la fecundidad propia del soñador. Es el soñador quien hace el mundo poético y no el mundo poético en sí el que hace al soñador. Es por eso que Bachelard no duda en considerar otras ensoñaciones aún desconocidas, propias del mundo moderno todavía en vías de gestación.

Gracias a la "ensoñación transformadora"[42] que alimenta los libros, inscribiendo las imágenes del mundo pequeño y grande en la carne de las palabras, el soñador se apropia realmente del

espacio. "La hazaña del poeta en la cúspide de su ensoñación cósmica es conformar un cosmos de palabras".[43] Lejos de poder repartirse en espacio objetivo y espacio subjetivo, el espacio soñado explora las dimensiones del mundo, su topografía múltiple, sus variaciones diferenciales, sin reducirlas jamás a sus propiedades primarias.[44] Lo propio de la ensoñación poética, de la alianza de la mirada con las palabras, es precisamente, superar las oposiciones yertas, conciliar los contrarios, hacer pasar de lo pequeño a lo grande, de lo lejano a lo cercano, de lo exterior a lo interior y recíprocamente. La ensoñación, por la magia del lenguaje, es dialéctica, permitiendo al afuera volverse al adentro y exteriorizarse en un afuera. "El poeta vive la inversión de la perspectiva del adentro y del afuera".[45] La dialéctica interna de las imágenes se abre a una suerte de rítmica que permite seguir de manera alternativa el doble sentido de las direcciones espaciales y temporales.[46] El lenguaje permite así captar las riquezas de las polaridades del espacio-tiempo, reconciliando y "fluidificando" las propiedades separadas por las leyes de la geometría o de la sucesión. A través de la poética, el mundo se vuelve verdaderamente íntimo y la intimidad se descubre en el espejo del mundo. Sólo las palabras tienen ese poder de desplazarse en un espacio hasta el infinito cósmico y de contribuir a la vez, en hacer un mundo propio, lo que no significa propio de mí. "El poeta escucha y repite; la voz del poeta es la voz del mundo".[47] A decir verdad, el espacio se dilata en las palabras porque las palabras mismas son un espacio, espacio de expresión de uno mismo y de acogida del mundo. "Las palabras —me imagino con frecuencia— son casitas con su bodega y su desván".[48]

No es pues conveniente volver a echar al soñador de espacio, del lado de una experiencia subjetiva, solitaria, contrastante con el enfoque objetivante del espacio propio del proceso cien-

tífico. "El poeta va más a fondo, descubriendo con el espacio poético un espacio que no nos encierra en una afectividad. El espacio poético, en tanto que se expresa, toma valores de expansión. Pertenece a la fenomenología de lo ex".[49] De esta manera, la poética del espacio se transforma realmente en una vía de acercamiento ontológico que, más que la representación científica, nos pone en presencia de la verdad del ser, en tanto que nos conduce a la felicidad del ser.

Traducción: Hélène Blocquaux

---

[1] Bachelard anuncia tal libro al final de *La poética de la ensoñación* (p. 183). Sólo la tierra ha dado lugar a una tematización de las ensoñaciones propias de la voluntad y no del reposo. "La ensoñación llevada en la tranquilidad del día, en la paz del reposo —la ensoñación realmente natural— es el poder mismo del ser en reposo. Para el ser humano, hombre o mujer, ella es realmente uno de los estados femeninos del alma". *La poétique de la rêverie,* PUF, p. 17. Ver también p. 30.

[2] Lo menciona por ejemplo en *La poétique de l'espace,* p. 98.

[3] *La poétique de l'espace,* p. 18.

[4] *La poétique de l'espace,* p. 19.

[5] "No sueño en París, en este cubo geométrico, en este alveolo de cemento, en esta habitación con persianas metálicas tan hostiles a la materia nocturna. Cuando mis sueños son propicios, voy allá a una casa de la región de Champaña, donde en algunas casas se condensan los misterios de la felicidad". *La terre et les rêveries du repos,* Corti, p. 96. "En París no hay casas. Los habitantes de la gran ciudad viven en cajas apiladas", *La poétique de l'espace,* p. 42. Además de la arquitectura, G. Bachelard critica la desaparición de la naturaleza, los ruidos que perturban el sueño, etc.

[6] *La poétique de l'espace,* p. 35.

[7] Después de haber evocado las primeras invitaciones oníricas de las estampas, G. Bachelard recurre a una ensoñación "menos dibujada", la de un poema que ya nos libera de "nuestras geometrías utilitarias". *La poétique de l'espace,* p. 62.

[8] *La terre et les rêveries du repos,* p. 106.

[9] *La terre et les rêveries du repos,* p. 104.

[10] Ver los análisis en *La terre et les rêveries du repos,* p. 108-109.

[11] Bajo el techo, "Nosotros incluye la inclinación del techo. El soñador mismo sueña racionalmente; para él, el techo agudo contrasta con las nubes. Hacia el techo, todos los pensamientos son nítidos. En el desván, vemos desnudo, con placer, el ar-

mazón fuerte de la estructura. Somos partícipes de la geometría sólida del carpintero de obra". *La poétique de l'espace*, p. 35.

[12] Acerca del arquetipo, ver *La poétique de l'espace*, p. 107.

[13] G. Bachelard cita aquí un análisis de C. G. Jung, *El hombre en el descubrimiento de su alma*: "La consciencia se comporta aquí como un hombre, al escuchar un ruido sospechoso en la cava, se precipita en el desván para constatar que no hay ladrones y que por consiguiente, el ruido era meramente producto de su imaginación. En realidad, este hombre prudente no se atrevió a aventurarse en la bodega". *La poétique de l'espace*, p. 36.

[14] Si G. Bachelard critica a menudo las interpretaciones freudianas que apuntan a la regresión maternal, sin embargo, acepta, en algunos libros, esta connotación maternalista de los espacios íntimos. Desde el inicio del estudio sobre la casa, evoca "la maternidad de la casa", *La poétique de l'espace*, p. 27; porque "la casa es una cuna grande", *La poétique de l'espace*, p. 26. Ver también *La terre et les rêveries du repos*, p. 122.

[15] *Chosier*, usualmente se traduce como "cosero", *La poétique de l'espace*, p. 143; sugerimos, también, "chucherias" o "cachivaches". N. del T.

[16] "Cuanto más domino el mundo, más tengo la habilidad para miniaturizarlo. Pero… hay que rebasar la lógica para vivir lo que hay de grande en lo pequeño". *La poétique de l'espace*, p. 142.

[17] *La poétique de l'espace*, p. 127.

[18] *La terre et les rêveries du repos*, p. 102.

[19] *La terre et les rêveries du repos*, p. 111.

[20] *La poétique de l'espace*, p. 21.

[21] *La poétique de l'espace*, p. 21.

22 *La poétique de l'espace*, p. 55.

[23] *La poétique de la rêverie*, p. 150. Bachelard recuerda sin embargo que la inmensidad es una "categoría poética" que no se reduce a las dimensiones grandiosas del espacio. Ver *La poétique de l'espace*, p. 181.

[24] G. Bachelard dedica bellas páginas a la "dinamología de las tormentas". *La poétique de l'espace*, p. 56.

[25] *La poétique de l'espace*, p. 152. G. Bachelard opone también al soñador sosegado por el mundo a la "agresividad de la mirada penetrante", *La poétique de la rêverie*, p. 159.

[26] *La poétique de l'espace*, p. 13. Este arrancamiento posible al tiempo no le impide a G. Bachelard nutrir las ensoñaciones cósmicas de todas las dimensiones del recuerdo. Ver más adelante.

[27] Comentando una página de H. Bosco, G. Bachelard evoca la "¡fusión, total

adherencia a una sustancia del mundo! Adhesión de todo nuestro ser a una virtud de recibimiento como hay tantas en el mundo". *La poétique de l'espace,* p. 170.

[28] *La poétique de l'espace,* p. 149.

[29] G. Bachelard encuentra tal experiencia de la adherencia y de la fusión en H. Bosco. Ver *La poétique de la rêverie,* p. 170.

[30] *La poétique de l'espace,* p. 169.

[31] *La poétique de la rêverie,* p. 159.

[32] *La poétique de la rêverie,* p. 159. Ver también "La poesía continúa la belleza del mundo, estetiza el mundo", p. 171.

[33] *La poétique de l'espace,* p. 29.

[34] *La poétique de l'espace,* p. 32.

[35] Acerca de la poética de las estaciones, ver *La poétique de la rêverie,* pp. 100-101.

[36] *La poétique de l'espace,* p. 172.

[37] *La poétique de l'espace,* p. 172.

[38] *La poétique de la rêverie,* pp. 92-93.

[39] *La poétique de la rêverie,* p. 165.

[40] *La poétique de l'espace,* p. 85. Ver también p. 99.

[41] G. Bachelard deplora así con humor el uso de los elevadores en ciertas casas burguesas. Ver *La terre et les rêveries du repos,* p. 128.

[42] *La poétique de l'espace,* p. 156.

[43] *La poétique de la rêverie,* p. 160.

[44] Ver *La poétique de la rêverie,* p. 162.

[45] *La poétique de l'espace,* p. 202.

[46] Nos remitimos al bello análisis de Florence Nicolas en "La dimensión de la intimidad y las direcciones del espacio poético. Un enfoque a partir de Bachelard", en *Cahiers Gaston Bachelard,* núm. 3, Université de Bourgogne, 2000, p. 80. "El espacio poético recibe entonces su ritmo y su aliento del doble movimiento de condensación y de expansión que lo caracteriza. Bachelard nos habla a este respecto de un verdadero "ritmoanálisis de la función del habitar" gracias al cual, las ensoñaciones alternadas pueden perder su rivalidad y satisfacer a la vez nuestra necesidad de retiro y nuestra necesidad de expansión". p. 91

[47] *La poétique de la rêverie,* p. 162.

[48] *La poétique de l'espace,* p. 139.

[49] *La poétique de l'espace,* p. 183.

V
Notas sobre la imagen en Gaston Bachelard

por Blanca Solares

Imagen – no alegoría ni símbolo de una cosa extraña:
símbolo de ella misma.

Novalis

… la *imagen* es una planta que tiene necesidad de tierra y de cielo,
de sustancia y de forma. Las imágenes encontradas en los hombres
evolucionan lenta, difícilmente, y podemos entender
la profunda observación de Jean Bousquet:
una imagen cuesta tanto trabajo
a la humanidad como un carácter nuevo a la planta.

Bachelard[1]

La *imagen imaginada*

1. Los trabajos de investigación sobre el imaginario han estado marcados irreversiblemente por la figura del filósofo francés Gaston Bachelard (1884-1962) quien, a pesar de haber comenzado tardíamente sus estudios de filosofía, orientándose inicialmente hacia las matemáticas y la ingeniería, alrededor de 1935 da inicio a sus investigaciones sobre el proceso de la *imaginación creadora*, con el propósito de comprender el desarrollo histórico y psicológico de la llamada "racionalidad objetiva".

El material de sus trabajos está constituido de las cinco obras consagradas a los elementos primarios de la naturaleza (el fuego, el aire, el agua y, dos, a la tierra), estudios temáticos, teóricos y numerosos ensayos, algunos de los cuales fueron publicados después de su muerte.

Uno de los propósitos más importantes de la obra de Bachelard es explorar los dos polos, opuestos y complementarios, del psiquismo humano, por un lado, la *conceptualización* y, por otro, la *ensoñación* (o la extroversión y la introversión de la psique), procesos ambos que culminan, respectivamente, en la ciencia y en la poesía.

La confluencia en sus trabajos de ambos proyectos no ha dejado de suscitar reacciones encontradas. Para unos, en su ma-

yor parte de tendencia positiva, el enlace en sus investigaciones entre imaginación y razón le lleva a una concepción demasiado "romántica" de esta última que, más bien, debiera purificarse de las "imágenes-obstáculo". Para otros, entre ellos G. Durand, excepcional receptor de su pensamiento, resulta excesivo el antagonismo que Bachelard subraya entre imagen y concepto, bajo el riesgo de acentuar la polarización razón/imaginación.

Pese a estos debates, lo que resulta indiscutible es la relevante contribución de Bachelard al estudio de *la vida de las imágenes* que no ha dejado de incidir, desde hace más de medio siglo, en las investigaciones literarias, psicológicas, educativas, filosóficas y científicas. En todos estos ámbitos, el conjunto de su pensamiento sigue vigente hasta la actualidad.

2. A partir de la publicación, en 1938, de *El psicoanálisis del fuego* y *La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo*, las investigaciones de Bachelard sobre las imágenes no dejan de desarrollarse. Cada una de sus obras se caracteriza por una cantidad de referencias y evocaciones poéticas que de inmediato nos sumergen en un mundo de documentos, teorías, diccionarios simbólicos, obras literarias, así como en un entrañable conjunto de recuerdos autobiográficos.

Una vez que nos hemos adentrado en su lectura, resulta claro que, difícilmente podemos seguir a Bachelard sin leer paralelamente literatura y poesía. No obstante, su empeño en la captación del despliegue *polifónico* de la *imagen* poética, que sin duda, para algunos ensombrece el rigor y la sistematicidad de una exposición científica, nos ilustra, como bien lo advierte el maestro J.-J. Wunenburger, respecto del "método" del autor, a fin de aproximarnos a *la vida* o fenomenología de la imaginación.[2] Pues, las producciones conceptuales —o fragmentaciones de lo real, que se dejan analizar de manera abstracta, en la ciencia o en la filosofía— en contraste con las *imágenes* —o re-

presentaciones *totalizadoras* y resistentes a la separación sujeto/objeto— aluden a métodos de aproximación distintos. Las *imágenes* —anota Bachelard— sólo pueden ser estudiadas por otras imágenes. De ahí que, consecuente con este principio, el carácter poético y literario de sus obras no sea un simple rasgo de su exposición sino una exigencia "metodológica".

3. La obra de Bachelard no es, pues, el recuento erudito y la síntesis de una vasta cultura literaria porque sí, con el simple fin de fascinar y sustraer al lector hacia el campo de la mitología, la literatura o los sueños, por mera autocomplacencia, sino que es *inmanente* al objeto y propósito mismo de su investigación. Se trata de que el lector experimente por sí mismo, es decir sobre él mismo, todas y cada una de las imágenes que el escritor nos ofrece (el vértigo, la caída, el vuelo…). Ya sea a través del "ensueño espontáneo" o del trabajo y la lectura atenta, lo puesto en juego en toda interpretación (del mundo, de la realidad, etc.), es poder *vivir* las imágenes que la literatura, la vida y las artes nos ofrecen, a fin de comprender la fenomenología de la "imaginación creadora" y *destilar* nuestra propia materia, cuerpo y espíritu.

Pues así como la semilla no puede crecer sin agua ni sol, tampoco se puede hacer filosofía, teoría, crítica o, de hecho, *vivir*, sin *comprometerse* uno mismo con las *imágenes* que la vida ofrece; sin una exploración "subjetiva" que permita el desarrollo de las propiedades "objetivas" de lo que se investiga. De ahí su desconfianza respecto de los métodos "fríos" o demasiado contaminados por el concepto, en particular los del psicoanálisis y los enfoques únicamente iconográficos o semióticos de la imagen, que la mayor parte del tiempo se mantienen en la superficie, es decir, sin distinguir con suficiente claridad entre "imagen explícita" e "imagen implícita", valorizando de manera excesiva las simbólicas y valorizaciones sociales que enmascaran la importancia de la fuerza psíquica de las imágenes.

4. Si bien, de manera general, tanto para el filósofo "realista" como para el psicólogo, "la percepción de las imágenes determina los procesos de la imaginación", primero se ven las cosas y luego se las imagina, por esta vía —anota Bachelard— no se puede alcanzar el reino de una *imaginación*, en lo fundamental, *creadora*.[3]

Para ello es necesario no sólo soñar, sino *soñar bien* o "soñar permaneciendo fiel al onirismo de los *arquetipos* que se hallan arraigados en el inconsciente humano", pues para Bachelard, la fuerza creadora de las imágenes se basa en la *voluntad de vivir* (Schopenhauer), en un querer vivir primitivo, principio de vida, o como en las escuelas tradicionales chinas, al servicio de un *aliento vital* ("Li").

Podemos decir ya que, en la filosofía de Gastón Bachelard, la omnipresencia de la imagen se afirma de manera decisiva sobre la vida mental; o que la vida mental está orientada por *imágenes*. De manera cercana al pensamiento de Ernst Cassirer, para quien el hombre apenas entra en relación con el mundo, lo *interpreta* siempre, para Bachelard, esta interpretación implica siempre y antes que nada, la activación de la psique y, por lo tanto, de una *imagen arquetípica*. Dice:

… las imágenes imaginadas son sublimaciones de los arquetipos.

O bien,

… ligamos la vida propia de las imágenes a los arquetipos.[4]

Bachelard atribuye a la imagen una dignidad *ontológica,* es decir, una creatividad onírica referida a una poética del mundo. Vivir el mundo es ya imaginarlo, participar de la imaginación (incluso ancestral) creadora del mundo.

El psiquismo humano, desde su perspectiva, se caracteriza por la preexistencia de *imágenes* que, fuertemente cargadas de *afectividad*, organizan de entrada la relación del hombre con el

mundo exterior. Lejos de ser residuos pasivos o distorsiones de la percepción, las *imágenes* son representaciones dotadas de poder de significación y energía de transformación de lo real.

La imaginación específica, más que cualquier otra potencia, el psiquismo humano o como proclama Blake en su segundo libro profético: "La imaginación no es un estado, es la propia existencia humana".[5]

5. La *imaginación creadora* posee un carácter psíquico y primitivo. No alude a una "imagen percibida" o a una "imagen creada", sino a la *imagen imaginada*.

Pues debemos distinguir dos tipos de imaginación: una imaginación "reproductora", que invierte la corriente espontánea de las imágenes y las depura de toda carga simbólica, en realidad, "imaginación sin imágenes"; y una imaginación *creadora* o *ensoñación transformadora,* que enriquece la imagen dotándola de sentido y energía para la modificación de lo real. Se puede hablar también de dos tipos de imágenes: una imagen abierta, fecunda, "tónica"; y una imagen concreta, cerrada, habitual, consensual o constituida de una vez y para siempre. Es la imaginación creadora la que se enlaza con la *voluntad del ensueño* que a su vez se vincula con el primitivismo de la imagen o de los arquetipos. Las imágenes imaginadas son sublimaciones o elaboraciones abiertas de los arquetipos que nacen del propio fondo humano.

6. Observamos ya la afinidad de Bachelard con los análisis de C. G. Jung. Pues, como el fundador del Círculo de Eranos, Bachelard sitúa las raíces de la imaginación en las matrices inconscientes o *arquetipos* del inconsciente colectivo, captados a través de la voluntad poética. El "primitivismo de la imagen" apenas si nos es accesible a través de "los ensueños de la voluntad", del arte, de la literatura.

El desahogo de los impulsos inconscientes y de las fuerzas oníricas en la vida consciente, *la vida de las imágenes,* surge del propio fondo de lo humano, está ligada a los *arquetipos* o capacidad de formación de imágenes de sentido de la psique en momentos clave de la existencia.

Las "imágenes imaginadas son sublimaciones de los arquetipos" y no "reproducciones de la realidad". De hecho, si la imagen presente no hace pensar en la imagen ausente, no hay imaginación.

> Entregándose en cuerpo y alma a la imaginación, el poeta se dirige a la realidad psíquica primera: a la imagen. Permanece en el dinamismo y la vida de la imagen. Entonces todas las reducciones racionales u objetivas pierden su sentido.[6]

El valor de una *imagen* se mide por su aureola imaginaria, propia de la poesía o de la imagen que vive la vida del lenguaje vivo. *Poesía, opio, alimento, inducción dinámica*. "El arte es naturaleza injertada". Así como el injerto *obliga al seto a florecer y da su materia a la flor,*[7] el verdadero poeta es el que inspira una iluminación nueva: "Dime cual es tu infinito y sabré el sentido de tu universo…".[8]

7. La *imaginación* no es una actividad derivada de la percepción, la combinación o la mezcla arbitraria de materiales; tampoco es un simple juego fantasioso de imágenes cualesquiera. Por el contrario, la imaginación trabaja con imágenes *a priori*, primordiales o arquetípicas, independientes e incluso anteriores a las representaciones de la percepción, lo que nos remite a la idea cercana a Novalis y que más tarde retomará G. Durand, de una "fantástica trascendental". Dice Novalis "… de la imaginación… deben deducirse todas las facultades, todas las actividades del mundo interior y del mundo exterior". Anota Bachelard:

> Imposible decir mejor (que Novalis) que la imagen tiene una realidad psíquica y una realidad física… El psiquismo humano se realiza en imágenes… Spenlé nos recuerda a un Novalis que deseaba que Fichte hubiera fundado una "fantás-

tica trascendental". Pues la imaginación tendría entonces su metafísica.[9]

De hecho, anota Novalis:

> Si poseyésemos una fantástica como poseemos una lógica, habríamos encontrado el arte de la invención. A lo fantástico se le une de cierta manera lo estético así como el juicio es propio de la lógica.[10]

8. Bachelard está convencido de que las *imágenes* forman la instancia inmediata y universal del psiquismo, de que el concepto es secundario con relación a la imagen y de que se construye en oposición a ésta. No hay imágenes sin imaginación; sin un proceso que las engendre, anime y deforme, a fin de crear siempre nuevas imágenes.

Efectivamente, más que facultad de formar imágenes, "la imaginación es la facultad de *deformar* las imágenes suministradas por la percepción",[11] la facultad de librarnos de la impresión inmediata suscitada por la imagen a fin de penetrar en su sentido profundo. Si no hay profundización en la imagen, es decir, si una imagen no nos remite a una asociación inesperada de imágenes, no hay *acción imaginante* sino el recuerdo de una percepción, la memoria de algo familiar, el hábito respecto de colores y formas. *Imaginar*, por el contrario, es ausentarse, "lanzarse hacia una vida nueva".[12]

Rasgos de la imaginación creadora

9. La vía más segura para hacer "aparecer" la imagen consiste en tratar de aprehenderla en su inmediatez o estado naciente, en tratar de captar las "imágenes naturales" que vienen de la naturaleza o de nuestra naturaleza y que se desplazan a lo largo de una línea que va del sueño a la contemplación, hasta llegar a su "representación" en el arte y la literatura.

De lo que se trata es de captar la imagen "fundamental", "primera", "originaria", "absolutamente originaria" o que está "antes del pensamiento, antes de la narración, antes de la emoción". … *deseamos situar la imagen incluso adelante de la percepción*.[13]

Sin embargo, aunque la imaginación está profundamente ligada al inconsciente personal del soñador, desde el punto de vista de su contenido es *material*, porque *es la materia la que gobierna a la forma*, las imágenes adventicias centran su atención, en primer lugar, en lo orgánico, vinculado íntimamente al cosmos.

Las imágenes se cargan de significaciones nuevas y no subjetivas, dice Bachelard, al contacto con las substancias materiales del cosmos que les sirven de contenido; se enriquecen, abastecen y nutren de la simbólica de los cuatro elementos, la tierra, el agua, el aire y el fuego, que operan como las "hormonas de la imaginación",[14] a la que fertilizan acorde con los ritmos de su fluir, a su contacto se suscita el tono específico de su animación.

El valor onírico de un objeto se deriva de la materia sustancial que lo habita. Pues "no se sueña profundamente con objetos. Para soñar profundamente es necesario soñar con las materias". Puesto que "la materia es el inconsciente de la forma".

> Por lo demás, la materia se deja valorizar en dos sentidos: en el sentido de la profundización y en el sentido del desarrollo. En el sentido de la

profundización aparece como insondable, como un misterio. En el sentido del desarrollo, como una fuerza inagotable, como un milagro.[15]

10. La imaginación *material* es también imaginación *dinámica*, porque bate sus sueños alrededor de movimientos, fuerzas y energías. Como Jung, Bachelard hunde las raíces de la imaginación en las matrices inconscientes, o arquetipos, caracterizadas según dos polaridades: masculina (*Animus*) y femenina (*Ánima*) y según las cuales la energía de las imágenes se mueve en un sentido voluntarista y de lucha, o en un sentido pacífico y de reconciliación. Esta polaridad de la psique confiere a la imaginación una causalidad *creadora* consecuente con los ritmos propios de impulso y detenimiento, movimiento y reposo, condensación y expansión, que subyacen a todo cuanto existe en el universo según, también, la antigua sabiduría taoísta. Pues:

Elevar y aligerar se logran de acuerdo con la profunda fórmula de Novalis, uno actu. A lo largo de la ascensión se produce una "descensión", según los alquimistas. En todas partes y en un solo acto algo sube porque algo desciende.[16]

Ánima/Animus no son pues meros complejos, como en Freud, tendientes a ser rechazados, sino polaridades en transformación a través de la consciencia perceptiva. En otras palabras, "de lo que se trata es de unir a lo humano, lo que lo separa de lo humano, la poética de la ensoñación con el prosaísmo de la vida".

De todas las escuelas de psicoanálisis contemporáneo, ha sido la de C. G. Jung la que más claramente ha demostrado que el psiquismo humano es, en su primitivismo, andrógino. Para Jung, el inconsciente no es un consciente rechazado, no está hecho de recuerdos olvidados; es una naturaleza primera. El inconsciente mantiene, pues, en nosotros sus poderes de androginidad… ¿Por qué Nietzsche dice que "Empédocles recordaba haber sido… muchacho y muchacha? ¿Se asombra Nietzsche de esto?… ¿Se trata de un texto para "comprender" a dicho héroe? ¿Nos ayuda ese texto a descender en las insondables profundidades de lo humano? Y otra pregunta aún: con motivo de un texto citado objetivamente, como historiador, ¿Nietzsche se vio envuelto en una ensoñación paralela? ¿Acaso reanimando el tiempo en el cual el filósofo era "muchacho-muchacha" descubriremos una línea de investigación para "analizar" la virilidad de lo sobrehumano? En realidad, ¿con qué sueñan los filósofos? [17]

11. La *imaginación dinámica* activa la conquista psicológica del espacio que se anima a través de un juego de fuerzas que permite una individuación real, una apropiación del espacio interior del Yo, a través del trabajo con la materia.

La imagen "dinamogenética" sustituye en el ser, el devenir de las cosas y del Yo, inscribiéndolo en una movilidad de cara al futuro.

Es a través de esta confrontación onírica y dinámica con las materias ofertadas y trabajadas que la imaginación permite al soñador "hacer cuerpo" con el mundo, dilatar su ser a la escala del cosmos para participar en toda la totalidad viviente.

En *La tierra y los ensueños de la voluntad,* Bachelard intenta una fenomenología de los ensueños activos, es decir, que invitan a actuar sobre la materia. Pero es necesario no perder de vista que: "… todas las imágenes se desarrollan entre ambos polos (actividad y pasividad)" o que "viven dialécticamente de las seducciones del universo y de las certidumbres de la intimidad". Todas las imágenes tienen este doble movimiento y, por lo tanto, son ambivalentes. Cada imagen debe recibir todos sus valores. Las imágenes más bellas son focos de ambivalencia:

Anhelo de hondos matices me posee

La nieve perdura… y pienso ya en las flores.

Anónimo japonés, s. XII

12. Así pues, la *imaginación creadora* es *material* y *dinámica*. No es una simple reacción, un reflejo involuntario. De hecho:

> No siempre somos sensibles a la vida de tales imágenes, no siempre las recibimos de modo directo, en su aspecto claramente material, precisamente porque la imaginación material no ha recibido la atención que merece… Toda nuestra educación… se limita a cultivar la imaginación formal… Por otra parte, como los sueños… son estudiados únicamente en el desarrollo de sus formas, no se cae en la cuenta de que son sobre todo una vida mimada de la materia, una vida muy enraizada en los elementos materiales. Sobre todo la sucesión de las formas no nos ofrece nada de lo necesario para medir la dinámica de la transformación….
>
> Lo que ata al inconsciente, lo que le impone una ley dinámica, en el reino de

las imágenes es la vida en la profundidad del elemento material.[18]

13. La imaginación material y dinámica surge de la adversidad provocada. Promete el dominio sobre la propia intimidad de la materia. Pues es la materia la que nos revela nuestras fuerzas. Cuando soñamos imágenes, “tonificamos” la realidad. Al mimetizar sus resonancias, la materia se convierte en nuestro espejo energético. Focaliza nuestras fuerzas iluminándolas con alegrías imaginarias. La primera síntesis a considerar en una “dinamología del psiquismo” es la condensación de las imágenes y su fuerza en el trabajo de una materia. La resistencia real suscita ensueños dinámicos —aéreos, acuáticos, ígneos, terrestres— como los ensueños dinámicos una resistencia dormida en las profundidades de la materia. Esas luchas y esos diálogos encuentran su fuerza y su vivacidad en una dialéctica multiplicada de *imágenes que rebasan la realidad*.

14. El trabajo de la voluntad respecto de la materia no puede “delegarse” (el trabajo del bailarín con su cuerpo, del pintor con los pinceles, del escritor con las palabras). El trabajo *anima* al trabajador mediante imágenes materiales, coloca al trabajador, no en el centro de una sociedad sino de un *universo*.

Una materia bien elegida, le procura la *introversión* y la *extroversión*, una movilidad verdadera, un “ritmoanálisis” a través del cual, el ser se realiza como imaginación dinámica.

Los elementos primordiales activan los sueños en la medida en que pueden ser no solamente contemplados, sino transformados. De manera que la imaginación, en ningún lugar está más encarnada que en las actividades del *homo faber*, a través de las cuales se exploran todas las grandes formas de los sueños, cultivados y conservados por la civilización premoderna, en los mitos, las leyendas, los cuentos, la danza, la tradición, la escultura, la literatura, la poesía.[19]

Bachelard examina las imágenes del trabajo onírico que acompañan a las labores materiales. No se detiene en la belleza de las formas sino que se adentra en la belleza íntima de las materias, en "su masa de atractivos ocultos", en "el espacio afectivo concentrado en el interior de las cosas". Los objetos son la materia y la intimidad de la energía del soñador que los trabaja: "Objetos míos, cómo me hablasteis".[20]

Las "leyes" de las *imágenes*

15. Aunque el encadenamiento de las imágenes y sus relaciones mutuas suelan pensarse de manera gratuita e incoherente, para Bachelard, las imágenes obedecen a una lógica, a una dialéctica y a una rítmica, que en nada envidian a las del concepto.

El imaginario está dotado de una autonomía que le permite liberarse de las propiedades "coherentes" del mundo; pero está determinado por las leyes de una *física onírica*. Las imágenes están bajo la influencia del determinismo de una contingencia, menos azarosa que lo real. Así, con relación a la investigación sobre el imaginario tenemos que dejarnos guiar por los elementos fundamentales o las materias de la imaginación "que tienen leyes de índole ideal tan seguras como las leyes experimentales".[21]

Si bien, Bachelard opta por un idealismo de la imagen, contra un realismo que llevaría a hacer de la imagen un doble o simple copia de la percepción empírica, paradójicamente, aplica un realismo al mundo de las imágenes, vinculado con una dimensión trascendental. Aunque la imaginación se libere de lo real, no se comporta de manera anárquica.

16. La ambivalencia de las materias imaginarias tiene un principio, se enriquece de sus oposiciones (agua dulce, maternal, femenina / agua violenta, salada, masculina). De hecho, dice Bachelard, "Cuánto se activaría la imaginación si se buscara sistemáticamente el contraste entre objetos", que lejos de pro-

vocar exclusiones engendra psicológicamente, una ambivalencia de valores (atractivo-repulsivos) determinantes para la *valorización* onírica.

> En la oscuridad existe la luz.
> Que no se mire
> Con visión oscura.
> En la luz existe lo oscuro.
> Que no se mire
> Con visión luminosa.
>
> San Do Kai [22]

La meditación en la ambivalencia de la materia nos educaría en una *imaginación abierta,* perceptiva, tolerante.[23] Así, una materia que la imaginación no pueda hace vivir de manera *ambigua* no puede jugar el papel psicológico de materia originaria. La dualidad está inscrita en el elemento, su conquista pertenece a la poesía.

> Por lo tanto, es necesario que haya una doble participación —participación del deseo y del temor, participación del bien y del mal, participación tranquila de lo blanco y lo negro— para que el elemento material ligue al alma entera.[24]

17. El análisis de una imagen en apariencia tan especial como la de un árbol rugoso revela la fuerza del llamado de imágenes *coherentes,* aporta un tipo de *sintaxis,* una unión continua de imágenes, un movimiento que hace "levar anclas a la ensoñación".

> Por ello, un verdadero surrealismo que acepte la imagen en todas sus funciones, tanto en su desarrollo profundo como en su marcha espontánea necesariamente va acompañado de un sobreenergetismo. El surrealismo —o la imaginación en acto— va a la imagen nueva en virtud de un impulso de renovación. Pero, en una recurrencia hacia los primitivismos del lenguaje, el surrealismo da a toda imaginación nueva una energía psíquica insigne. Libre del cuidado de significar, descubre todas las posibilidades de imaginar. El ser que vive sus imágenes en su fuerza primigenia claramente siente que ninguna imagen es ocasional, que toda imagen devuelta a su realidad psíquica posee una raíz profunda,... por envite de esta percepción ocasional, la imaginación vuelve a sus imágenes fundamentalmente provistas, cada una de ellas, de su dinámica propia.[25]

Si la imaginación se concibe —como suele hacerse de manera habitual— vinculada a una producción gratuita y arbitraria, se "desconoce la tensión de las fuerzas psíquicas que nos llevan a la búsqueda de las imágenes". Por el contrario, las *leyes* de asociación están en el origen de una *dialéctica de las imágenes* que consiste en un ir-y-venir entre dos polos contrarios. Todo ensueño obedece a un *ordenamiento* (cielo/tierra; aprender/enseñar; actividad/reposo) y dibuja una suerte de *rítmica* pausada, "pone un universo en movimiento singular".

18. Bachelard observa igualmente una *semántica* de la producción onírica, una sintaxis que pone en evidencia un principio de "isomorfismo" de acuerdo al cual, una imagen permanece como la misma a través de los diferentes estratos de sus manifestaciones, proyectándose en el universo y remitiéndonos hasta las profundidades del yo: caverna, casa, vientre; agua, vida, muerte, renacimiento, fertilidad; camino, trayecto, sol, luna, vía láctea.

Pero también a través de la imaginación, lo pequeño puede agitarse en lo grande y lo grande puede devenir pequeño, a través de un simple cambio de escala, pues es propio de la imaginación cambiar la dimensión de las imágenes. El poder de la imaginación se mide, precisamente, con relación a este agrandamiento de la imagen de un mundo interior a la dimensión del cosmos ("Tronchado, duerme, y la tormenta pasa");[26] o bien, en la tendencia poética a exagerar la expresión imaginada:

¡Palacio y techo de estrelladas noches!
¡Oh paraíso de doradas luces!
Profundo, vasto, inabarcable,
que eres ahora, que antes fuiste
del Presente lo mismo que del Pasado,
del Donde y Cuando eternos,
cámara regia, templo, hogar,

bóveda y dosel siempre
de actos y edades que aun son del Futuro.

Shelley, *Oda al Cielo* [27]

19. ¿Un rasgo más de la coherencia de la imagen? Privilegia la *verticalidad*. "Cuando uno piensa ligeramente en las fuerzas que mantienen en cada objeto una forma, puede imaginar que en todo ser vertical reina una llama… (y) la llama es el elemento dinámico de la vida recta". [28] Retomemos este punto más adelante.

La imaginación literaria

20. La imaginación es expresividad. En opinión de Bachelard, la literatura —fundamentalmente poética— es la forma más acabada y fecunda para captar la *imagen*, más que la pintura o las compilaciones mitológicas de los etnógrafos y siempre que el escritor trabaje una imagen con el fin de recrear su primitivismo substancial; a condición de respetar una absoluta "sinceridad" frente a la imagen, evitando los juegos vacíos de palabras, el didactismo, los estereotipos banales, las metaforizaciones gratuitas:

> Finalmente, la imaginación literaria que sólo puede desenvolverse en un reino de imágenes de imágenes, que debe traducir las formas, es más favorable que la imaginación pictórica para estudiar nuestra necesidad de imaginar.[29]

De ahí que, como lector asiduo prefiera a los grandes poetas, según su parecer, más receptivos y ávidos de imágenes que de narraciones: Novalis, Shelley, Poe, Rilke, Rimbaud, Lautreamont.

> Finalmente, el verdadero dominio para estudiar la imaginación no es la pintura, es la obra literaria, es la palabra, es la frase. ¡Que poca cosa resulta entonces la forma! ¡Cómo la materia domina! ¡Qué gran maestro es el río![30]

Bachelard redunda sobre las imágenes que renuevan los arquetipos del inconsciente propios de la imaginación literaria porque: "Una imagen literaria dice lo que nunca se imaginará

dos veces".[31] Al contrario de una pintura, aquí no hay ningún mérito en copiar.

El estudio de la "imaginación literaria" es afín al lenguaje capaz de desprenderse de la realidad, allende el pensamiento. El poema es esencialmente una aspiración de imágenes que viven la vida del lenguaje vivo y a las que es posible reconocer a través de una señal íntima: "renuevan el corazón y el alma, dan esperanza a un sentimiento, tonifican nuestra vida física, dan un especial vigor a nuestra decisión de ser una persona".[32]

21. El ser se hace palabra. La palabra aparece en la cima psíquica del ser, se revela como el devenir inmediato del psiquismo. El creador es aquel que ha sabido encontrar la *correspondencia* entre el verbo y la realidad.[33]

> Conocer verdaderamente las imágenes del verbo, las imágenes que viven bajo nuestros pensamientos, de las que viven nuestros pensamientos, daría a estos una promoción natural. Una filosofía que se ocupa en el destino humano, debe, no sólo confesar sus imágenes, sino adaptarse a ellas, continuar su movimiento.[34]

22. Desde este punto de vista, tomada la imagen del lenguaje vivo en su aspecto material y dinámico, las imágenes no son ya habituales metáforas. No se presentan para simplemente suplir las insuficiencias del lenguaje conceptual. *Las imágenes de la vida harían cuerpo con la vida misma*.

No podría conocerse la vida mejor que en la producción de sus imágenes.

De esta manera, tal y como lo prueba la meditación en movimiento de la tradición oriental, también para Bachelard: "la imaginación sería entonces un terreno de elección para la meditación de la vida". Así, aunque aparezca en exceso una paradoja, "toda meditación de la vida es una meditación de la vida psíquica".[35]

23. Si una *imagen* fuese un asunto de conceptos se terminaría con ella una vez que estuviese aprisionada en trazos concep-

tuales, "…pero el color desborda, la materia aumenta, las imágenes se cultivan; los sueños siguen brotando a pesar de los poemas que los expresan". Para el hombre *cultivado*, una imagen sublimada nunca es lo bastante bella y quiere siempre renovar la sublimación, su amplitud enriquecida. Por el contrario el "complejo de cultura" —conocimientos gastados, mitologías formales, alegóricas que sobreviven en una enseñanza sin vida — generalmente dominante en la critica artística no alude sino a las proyecciones preferidas de un alma oscura, actitudes "irreflexivas" que suelen enquistarse en la misma "reflexión" a través de una supuesta objetividad, así, el realista "elige" su realidad en la realidad, el historiador en la historia: "En su peor forma, el complejo de cultura es un hábito escolar de un escritor sin imaginación".[36]

Educarse en la *imagen*

24. Pero ¿puede "la loca de la casa" desarrollarse como una imaginación creativa?

Al respecto, Bachelard cifra un camino. Se trataría de *educarnos* en la imagen; o, lo que es lo mismo: "Hay que aprender la felicidad".

La imaginación activa no empieza como una simple reacción"; ni como un reflejo. La imaginación necesita un "animismo dialéctico", "vivir una adversidad provocada",[37] descubrir cómo a toda inmanencia se une una trascendencia. El viaje imaginario es un viaje al país de lo infinito. Lamentablemente, se queja Bachelard:

> … nuestra enseñanza, incluso la más innovadora, se basa en conceptos: nuestras escuelas elementales no ofrecen sino un tipo de barro para modelar. La plasticidad de la imagen material tendrá necesidad de mayor variedad en la suavidad.
>
> Las edades materiales podrían tener determinaciones más finas si multiplicáramos los estudios sobre la imaginación material.
>
> Acto seguido, una imaginación normal deberá endurecerse, tendrá que conocer la madera y la piedra, en fin, el hierro, si quiere acceder a la más alta virilidad.[38]

La historia de Occidente, sin embargo, corre de la mano de la trivialización, cristalización y perversión de la imagen; la acotación de su significado y su desvalorización, unida a la más brutal explotación técnica de la materia. De ahí las frecuentes recomendaciones pragmáticas de Bachelard destinadas a tratar de encauzar el dinamismo de las imágenes, de orientar la educación en la imagen a favor del desarrollo pleno del ser y su sabiduría.

Para bien o para mal, padecemos más que nunca el efecto de la imagen, vivimos en el "siglo de la imagen", que tanto más la vacía y la vuelve inerte en la misma medida en que arbitrariamente la multiplica, cuanto más decisivo es aprender a seguir la vida de la imagen, captar el movimiento de las "imágenes elementales", dejarnos orientar por su "dinamismo innovador". Si la imagen es más fuerte que el concepto, si una imagen vale más que cien palabras, con la misma intensidad, es necesario *educar* al espíritu en la comprensión de la imagen, restituyendo a cada cosa su propio movimiento, "clasificando y comparando los diversos movimientos de la imagen", desentrañando a la imagen del fondo demasiado estable de nuestros recuerdos familiares, buscando en todas las palabras el deseo de alteración, de doble sentido, de metáfora; multiplicando nuestra experiencia de figuras literarias.

> Para gozar las imágenes, para amarlas por sí mismas, se necesitaría sin duda, al margen de todo saber psicoanalítico, una educación poética.[39]

Es preciso buscar pacientemente. Pero sobre todo, tener presente que el auténtico *viaje* al país de lo imaginario no se consigue de golpe; importa *el trayecto continuo de lo real a lo imaginario*, la inmanencia de lo imaginario en lo real.[40]

La imaginación es el medio que anima al mundo y lo arranca de la indiferencia, rodea a las imágenes de cargas afectivas (atractivas o repulsivas), que hacen del mundo soñado un mundo también altamente emotivo. Tiende al sueño feliz, porque,

en última instancia, es una respuesta a la voluntad de vivir y superar las dificultad del afuera. Pero para ello, sería preciso:

> …. introducirnos en el estudio sistemático de la imagen móvil.
> Aceptar la invitación de la poesía a vivir y hablar.

La psicología del imaginario —anota Wunenburger— se vuelve así inseparable de una ontología o incluso de una *metafísica del arte de vivir*.

25. Bachelard opone a una lectura rápida y centrada en el desentrañamiento del argumento del texto, una lectura esforzada en recopilar los versos de un poema con el fin de descubrir el imaginario del escritor, encontrar la fuerza de sus imágenes y detrás de ellas el mundo propio de las materias soñadas. Al contrario de una aproximación intelectualista al texto, de lo que se trata es de vivir afectivamente las imágenes de la obra, a fin de encontrar la semántica cósmica de las imágenes escritas. Hostil a una crítica académica, psicoanalítica o semiótico-sociológica dominada por el concepto, la crítica literaria, para Bachelard, es inseparable de una subjetividad poética. No hay crítica literaria, si no es el resultado de la propia recepción y trabajo subjetivo del critico. De lo que se trata es de comprender cómo un autor ha podido apropiarse de una imagen universal, con sus sustancias y sus leyes, individualizándolas en función de su mundo interior y su psicología (consciente e inconsciente) existencial propia.

> Sólo una simpatía hacia una materia puede determinar una participación realmente activa, que llamaríamos con gusto una inducción…. sería en la vida de las imágenes donde podría ensayarse una voluntad de conducir. Únicamente esta inducción material y dinámica, esta "ducción" por la intimidad de lo real, puede agitar nuestro ser íntimo. Nos cercioramos de ello estableciendo entre las cosas y nosotros mismos una correspondencia material. Para conseguirlo tendremos que penetrar en esa región que Raoul Ubac llama exactamente el contra-espacio. [41]

La lectura inaugura vías nuevas de análisis, es una forma de autoconocimiento, un juego inventivo de palabras y sentidos; cultivo poético de la comunicación literaria que parece orien-

tarse en una dirección inversa al actual posmoderno declive mediático del *homo lector*. Insiste Wunenburger:

> Si se puede decir que Bachelard recurre a la literatura para colocarla "al servicio" del conocimiento de las imágenes, lo cierto es que a través de este acto nos entrega también algunas de las pistas de su irremplazable "método", a fin de acotar el significado del trabajo con la lengua y la creación poética.[42]

Ética de la imagen

> En el viaje a la altura, el impulso vital es impulso hominizante… Ramón Gómez de la Serna ha dicho que en el hombre todo es camino. Hay que añadir: todo camino aconseja una ascensión.[43]

26. La exploración de Bachelard del imaginario, de sus *trayectos* y de su fenomenología, no se reduce a un interés especulativo, estético o meramente evasivo. La vida de las imágenes constituye, para él, no sólo un medio terapéutico a través del cual el Hombre puede sanar sus neurosis, sino que posee un coeficiente de equilibrio y liberación que lo ayuda a determinar su *evolución psíquica*.

> … si el hombre vive sinceramente sus imágenes y sus palabras, recibe de ellas un beneficio ontológico.[44]

Sólo la imaginación posee la fuerza para compensar la faz sombría de la existencia y acercarnos al sueño feliz; estructura la voluntad de vivir y conjura las tinieblas si se simpatiza a través de su esquema dinámico con los fenómenos aéreos, si se sigue a las fuerzas dinámicas sugeridas por las imágenes de la *verticalidad*.

> Dicha verticalidad no es una metáfora vana; es un principio de orden, una ley de filiación, una escala a lo largo de la cual se experimentan grados de una sensibilidad especial. Finalmente la vida del alma, todas las emociones sutiles y reprimidas, todas las esperanzas, todos los temores, todas las fuerzas morales que comparten un porvenir tienen una diferencial vertical en toda la acepción matemática del termino.[45]

En resumidas cuentas, la imaginación es portadora de una energía *moral*, de una orientación del ser a mantenerse erguido y en oposición a las fuerzas negativas. *Alcanzar, ascender, sublimar*.

"Un hombre debe ser definido por el conjunto de las tendencias que lo impulsan a sobrepasar la *condición humana*".[46] Pero esta facultad de sobrehumanidad no es una simple reacción o un reflejo involuntario, resultado de su necedad de dominio y control. Es necesario *perseguir* las imágenes que nacen en nosotros mismos y viven en nuestros sueños.

Para Bachelard, al contrario que para Freud, el sueño no simboliza los deseos voluptuosos o reprimidos, ni se trata por lo tanto de "desbloquear un complejo inconsciente", "sino de preparar los caminos de la ascensión para el *sueño ascensional o sublimación*". Soñar equivale a sublimar. Pero no en el sentido de Freud de "sublimación" resignada a los límites de la represión sustitutiva, sino *clara, ágil y feliz*. Imaginar no es imaginar cualquier cosa, es encontrar la unidad de la imaginación hasta conseguir enlazar con el "esquema dinámico director de la felicidad".

> … no se vuela porque se tengan alas, se crea uno las alas porque ha volado.[47]

27. "La imaginación es necesariamente valoración". En el reino de las imágenes en vano se pretenderá separar lo prescriptivo de lo descriptivo. Si la imagen no revela un valor de belleza, el psiquismo no se transforma. Las imágenes están asociadas siempre a *valores vitales, a la experiencia de la vida, a la vida misma*.[48]

En el reino de las imágenes, como para los alquimistas, trasmutar es perfeccionar: "La metafísica de la libertad podría también fundarse sobre la misma imagen alquímica".[49]

Bibliografía

Bachelard, Gaston (1994), *La tierra y los ensueños de la voluntad*, México, FCE.

Bachelard, Gaston (1989), *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México, FCE.

Bachelard, Gaston (1986), *La poética de la ensoñación*, México, FCE.

Bachelard, Gaston (1978), *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, FCE.

Bachelard, Gaston (1975), *La llama de una vela*, Venezuela, Monte Ávila.

Novalis, *Fragmentos*, México, Juan Pablos.

Smedt, M. (selección y presentación) (1999), *Palabras Zen*, Barcelona, Ediciones B.

Shelley, Percy B. (2000), *Adonais y otros poemas breves*, España, Espasa.

Wunenburger, J.-J. (1998), "Gaston Bachelard", en Joël Thomas (dir.), *Introduction aux méthodologies de l´ imaginaire*, París, Ellipses.

Wunenburger, J.-J. (1997), *La vie des images*, PUF-Thémis.

Wunenburger, J.-J. (1993), *L´imagination*, PUF, «Que sais-je?», 2a. ed.

---

[1] Bachelard, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, FCE, 1978, p. 10.

[2] J.-J., Wunenburger, "Gaston Bachelard" en, Joël Thomas (dir.), *Introduction aux méthodologies de l´ imaginaire*, Ellipses, Paris, 1998, pp. 111-120.

[3] Bachelard, *La tierra y los ensueños de la voluntad*, FCE, 1994, México, p. 9.

[4] *Id*. p. 10.

[5] Cit. Bachelard, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, FCE, México, 1989, p. 1.

[6] Bachelard, *El aire...*, p. 63.

[7] Bachelard, *El agua...*, p. 22.

[8] Bachelard, *El aire...*, p. 15.

[9] Bachelard, *La tierra y los ensueños...*, p. 11.

[10] Novalis, *Fragmentos*, Juan Pablos, México, 1984, p. 106.

[11] Bachelard, *El aire...*, p. 9.

[12] *Id*. p. 12.

[13] Bachelard, *La tierra y los ensueños...*, p. 10.

[14] Bachelard, *El aire...*, p. 22.

[15] Bachelard, *El agua...*, p. 9.

[16] Bachelard, *El aire...*, p. 322.

[17] Bachelard, *La poética de la ensoñación*, FCE, 1986, p. 91-92.

[18] Bachelard, *El agua...*, pp. 197 y 198.

[19] Bachelard, *La tierra y los ensueños...*, p. 42.

[20] Bachelard, El aire…, p. 14.

[21] *Id*., p. 16.

[22] En, M. Smedt (selección y presentación), *Palabras Zen*, Ediciones B, Barcelona, 1999, 17.

[23] Bachelard, *El agua...*, p. 10.

[24] Bachelard, *El agua...*, p. 24.

[25] Bachelard, *La tierra...*, pp. 84-85.

[26] Percy B. Shelley, *Adonais y otros poemas breves*, Espasa, España, 2000, p. 56.

[27] Percy B. Shelley, *Adonais y otros poemas breves*, Espasa, España, 2000, p. 117.

[28] Bachelard, *La llama de una vela*, Monte Ávila, Venezuela, 1975, p. 71.

[29] Bachelard, *El agua...*, p. 133.

[30] *Id*. p. 280.

[31] Bachelard, *La tierra...*, p. 12.

[32] Bachelard, *El aire...*, p. 11.

[33] Bachelard, *El agua...*, p. 283.

[34] Bachelard, *El aire...*, p. 326-327.

[35] *Id*., p. 314.

[36] *Ibid*., pp. 32-35.

[37] Bachelard, *La tierra y los ensueños...*, p. 31.

[38] *Id*., p. 124-125.

[39] Bachelard, *La llama...*, p. 18.

[40] Bachelard, *El aire...*, p. 13.

[41] Bachelard, *El aire...*, p. 19.

[42] Wunenburger, "Bachelard"…, p. 118.

[43] Bachelard, *El aire...*, p. 21.

[44] *Id.*, p. 22.

[45] *Ibid.*, p. 20.

[46] Bachelard, *El agua...*, p. 31.

[47] Bachelard, *El aire...*, p. 40.

[48] *Id.*, p. 320.

[49] *Ibid.*, p. 324.

Datos biográficos de Gaston Bachelard

Nota biográfico-intelectual

1884 Gaston Bachelard nace el 27 de junio, en Bar-sur-Aube, un pequeño pueblo de la Champaña francesa.

1913 Obtiene su licenciatura en matemáticas y se dispone a seguir la carrera de ingeniería.

1914 Al estallar la Primera Guerra Mundial, abandona su proyecto de estudiar ingeniería.

1919 Ingresa como profesor de carrera, da cursos de ciencias y más tarde de filosofía.

1922 Obtiene la licenciatura en Filosofía.

1928 Publicación, en el mismo año, de sus dos tesis de licenciatura:

Essaie sur la connaisance approchée, Vrin, París; y *Étude sur l´évolution d´un problème de physique: la propagation thermique dans les solides,* Vrin, París.

1929 *La valeur inductive de la Relativité,* Vrin, París.

1930 Miembro docente de la Facultad de Letras de Dijon.

1932 *Le pluralisme cohérente de la chimie moderne,* Vrin, París. *L´intuition de l´instante,* Stock, París.

1933 *Les intuitions atomistiques (essai de classification),* Boivin, París.

1934 *Le nouvel esprit scientifique,* Alcan, París.

1936 *La dialectique de la durée,* Boivin, París.

1937 *La expérience de l´espace dans la physique contemporaine,* PUF, París.

1938 *Le psychanalyse du feu,* Gallimard, París.

La formation de l´esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective, Vrin, París.

1939 *Lautréamont,* Corti, París.

1940 Profesor de la Sorbone. Las tropas alemanas toman París. Publicación de *La philosophie du non. Essai d´une philosophie du nouvel esprit scientifique,* PUF, París.

1942 *L´eau et les rêves. Essai sur l´imagination de la matière,* Corti, París.

1943 *L´air et les songes. Essai sur l´imagination du mouvement,* Corti, París.

1948 *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur les images des forces,* Corti, París.

La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l´intimité, Conti, París.

1949 *Le rationalisme appliqué,* PUF, París.

1951 *L´activité rationaliste de la physique contemporaine,* PUF, París.

1953 *Le matérialisme rationnel,* PUF, París.

1955 Miembro de la Academia de Ciencias Morales y Políticas.

1957 *La poétique de l´espace,* PUF, París.

1960 *La poétique de la rêverie,* PUF, París.

1961 *La flamme d´une chandelle,* PUF, París.

1962 Muere en París el 16 de octubre.

1970 *Le droit de rêver,* PUF, París.

1970 *Etudes,* (C. Canguilhem, ed.) Vrin, París.

1972 *L´engagement rationaliste,* (C. Canguilhem, ed.), PUF, París.

1988 *La poétique du Phénix,* materiales inconclusos. Editados en PUF por su hija Susanne con el título *Fragments d´une poétique du feu.* Asimismo: *Bachelard: Epistemologie. Textes choisies par D. Lecourt,* PUF, París.

1973 *La intuición del instante,* Buenos Aires, Siglo xx.

1978 *La dialéctica de la duración,* Madrid, Villamar.

1985 *La formación del espíritu científico,* Barcelona, Planeta-Agostini.

1966 *Psicoanálisis del fuego,* Madrid, Alianza.

1985 *Lautréamont,* México, FCE.

1973 *La filosofía del no,* Buenos Aires, Amorrortu.

1978 *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia,* México, FCE.

1994 *La tierra y los ensueños de la voluntad,* México, FCE.

1975 *La actividad racionalista de la física contemporánea,* Buenos Aires, Siglo xx.

1976 *El materialismo racional,* Buenos Aires, Paidós.

1965 *La poética del espacio,* México, FCE.

1982 *La poética de la ensoñación,* México, FCE.

1975 *La llama de una vela,* Venezuela, Monte Ávila Editores.

1985 *El derecho de soñar,* México, FCE.

1973 *El compromiso racionalista,* Buenos Aires, Siglo xxi.

1992 *Fragmentos de una poética del fuego,* Argentina, Paidós.

1989 *Epistemología* (D. Lecourt, ed.), Barcelona, Anagrama.

Aviso legal

Gaston Bachelard y la vida de las imágenes, Blanca Solares, editor. Adriana Yáñez, Rossana Casigoli, María Noel Lapoujade, Jean-Jacques Wunenburger, coautores.

Diseño de portada: Patricia Luna Joan Miró, Poema-I, 17.5.1968, óleo sobre tela, 204.7 x 173 cm, Fundación Joan Miró, Barcelona. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Blanca Solares; y de María G. Giovannetti; la formación tipográfica, de Irma González Béjar. Revisión técnica de la edición digital: Mario Alberto Islas Flores.

Esta edición en formato electrónico de un ejemplar (388 KB) fue coordinada y preparada por el Departamento de Publicaciones del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la Universidad Nacional Autónoma de México. La transformación a formato ePub fue realizada por la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM.



Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias
Av. Universidad s/n, Circuito 2, colonia Chamilpa, 62210,
Cuernavaca, Morelos, México
www.crim.unam.mx

ISBN: 978-607-30-0352-0 (electrónico)
ISBN (Colección Cuadernos de hermenéutica): 978-607-30-0351-3 (electrónico)

Hecho en México

Ficha catalográfica

Gaston Bachelard y la vida de las imágenes. Blanca Solares, editor. Adriana Yáñez, Rossana Casigoli, María Noel Lapoujade, Jean-Jacques Wunenburger, coautores. Cuernavaca: UNAM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2009

1 recurso en línea (388 KB)

ISBN: 978-607-30-0352-0 (libro electrónico)

ISBN: 978-607-30-0351-3 (colección Cuadernos de hermenéutica)

1. Bachelard, Gaston, 1884-1962. 2. Imaginación (Filosofía). I. Solares, Blanca, editor. II. Yáñez, Adriana, coautor. III. Cassigoli, Rossana, coautor. IV. Lapoujade, María Noel, coautor. V. Wunenburger, Jean-Jacques, coautor

ÍNDICE